

**Sveučilište u Zagrebu**  
**Filozofski fakultet**  
**Odsjek za romanistiku**

## **JORGE LUIS BORGES I HRVATSKI FANTASTIČARI**

Studentica:

Nataša Cilar

Mentorice:

dr. sc. Suzana Coha

dr. sc. Mirjana Polić-Bobić

Zagreb, prosinac 2016.

## Sadržaj

SAŽETAK.....	4
ABSTRACT .....	5
1. Uvod.....	6
PRVI DIO: Jorge Luis Borges .....	8
1. Jorge Luis Borges: život i djelo.....	8
2. Borgesov idejni svijet.....	14
2.1. Borgesov kreolizam.....	14
2.2. Filozofska podloga .....	19
3. Teme koje se ponavljaju u ogledima i njihova manifestacija u fikciji.....	23
3.1. Čitanje kao proces ponovnog pisanja .....	23
3.2. Jezični izraz .....	27
3.3. (Ne)stvarnost .....	30
3.4. Vrijeme .....	33
3.5. Vječno vraćanje .....	37
4. Fantastika .....	40
4.1. Definicije žanra.....	40
4.2. Tradicija fantastične književnosti na području La Plate.....	44
5. Fantastično u Borgesovim pripovijestima.....	51
5.1. Opća zapažanja .....	51
5.2. Izmišljene knjige i svjetovi.....	56
5.3. Mitološki ambijent.....	60
DRUGI DIO: Hrvatski fantastičari .....	63
1. Recepcija Borgesa u Hrvatskoj sedamdesetih godina XX. stoljeća.....	63
2. Fantastika u hrvatskoj književnosti .....	66
3. Hrvatski fantastičari .....	70

4.	Suptilna fantastika <i>Lađe od vode</i> .....	76
4.1.	Pavao Pavličić.....	76
4.2.	<i>Lađa od vode</i> .....	77
4.3.	Dominantni postupci.....	79
4.3.1.	Subverzivna fantastika .....	79
4.3.2.	Hinjeni realizam .....	82
4.3.3.	Kumulativna fantastika .....	82
4.3.4.	Reduktivnost.....	83
4.3.5.	Beskonačna regresija.....	84
4.4.	Tematologija <i>Lađe od vode</i> i Borgesovih pripovijesti.....	86
4.4.1.	Jezik kao tema .....	87
4.4.2.	Pandeterminizam i metafizičke analogije.....	88
4.4.3.	Motiv tajnih skupina.....	89
5.	Fantastični svijet u <i>Zavjeri kartografa</i> .....	91
5.1.	Goran Tribuson.....	91
5.2.	<i>Zavjera kartografa</i> .....	92
5.3.	Dominante .....	93
5.3.1.	Pripovjedač.....	94
5.3.2.	Intertekstualnost i citatnost.....	96
5.4.	Tematološke poveznice s <i>Izmišljajima</i> .....	97
5.4.1.	Zrcala i zrcalnost .....	98
5.4.2.	Podvojenost .....	99
5.4.3.	<i>La vida es sueño</i> .....	100
5.4.4.	Jezik i jezični izraz .....	101
5.4.5.	Vrijeme.....	101
5.4.6.	Izmišljeni svjetovi .....	102

6. Zaključak .....	104
7. Bibliografija .....	106
7.1. Primarna literatura .....	106
7.2. Sekundarna bibliografija.....	107

## SAŽETAK

U hrvatskoj književnoj povijesti postoji definiran korpus tekstova tzv. hrvatskih fantastičara ili borgesovaca. Potonji je termin uveo Branimir Donat u eseju „Astrolab za hrvatske borgesovce“, međutim i drugi su kritičari (primjerice Ljerka Mifka, Bože V. Žigo i Boris Lukšić) isticali Borgesa kao ključnog autora u formiranju ove skupine autora koja se javlja krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina prošlog stoljeća. Ipak, kasnije je kritika nastojala istaknuti kako Borgesov utjecaj i nije bio presudan za nastanak tekstova naših fantastičara. Što se pak tiče samih autora, većina njih ograđivala se ili se još uvijek ograđuje od etikete *borgesovci*. Stoga se ovaj interdisciplinarni rad bavi u svome prvome dijelu Borgesovim stvaralaštvom, njegovim glavnim tematskim preokupacijama i manifestacijom istih u fantastičnoj prozi, dok se u drugom dijelu bavimo dvama hrvatskim fantastičarima, Pavličićem i Tribusonom i njihovim prvim fantastičnim zbirkama u usporedbi s *Izmišljajima* i *Alephom*.

**Ključne riječi:** Borges, fantastična književnost, *borgesovci*, Pavličić, Tribuson

## ABSTRACT

Croatian history of literature has defined a corpus of texts authored by writers of fantastic prose, the so-called *fantastičari* (fantastic writers) or Croatian Borgesians (hrvatski borgesovci). The latter was first used by Branimir Donat in his essay „Astrolab za hrvatske borgesovce“ („An Astrolabe for the Croatian Borgesians, although other critics (for instance, Ljerka Mifka, Bože V. Žigo and Boris Lukšić) have also singled out Borges as the key formative influence in the development of this literary group, which appeared during the late 1960s and the early 1970s. However, later on, critics attempted to demonstrate that Borges's influence was not crucial for the appearance of *fantastičari* and their work. As for the authors themselves, most of them have rejected or continue to reject the label of a Borgesian writer. Therefore, the first part of this interdisciplinary thesis shall deal with Borges's work, his central thematic preoccupations and their manifestations in his fantastic prose. The second part of the thesis shall deal with two Croatian fantastic prose writers, Pavličić and Tribuson, and shall compare their first collections of fantastic prose with Borges's *Fictions* and *The Aleph*.

**Key words:** Borges, fantastic prose, *Croatian Borgesians*, Pavličić, Tribuson

## 1. Uvod

Svrha ovoga rada jest pokazati koliko zapravo postoji žanrovskih, tematskih i motivskih sličnosti između Borgesovih fantastičnih priča i priča dvaju hrvatskih fantastičara, Pavličića i Tribusona. Jorge Luis Borges bio je jedan od pisaca dvadesetoga stoljeća koji su sasvim promijenili način na koji se književnost percipira. Osim toga, s Borgesom fantastična književnost doživljava neku vrstu preporoda te postaje interesom većeg broja kritičara. O njegovu je utjecaju na fantastičare, u općenitom i geografski najširem smislu, neizbježno govoriti.

U hrvatskoj je književnosti upravo njegovo ime ovjenčalo cijelu jednu skupinu autora koji su svoje književne karijere započeli u fantastičarskim vodama. Iako je sam termin, hrvatski *borgesovci*, isprva bio tek buba u uho koju je ubacio Branimir Donat, naziv je zbog svoje zvučnosti uzeo maha, pa je tako od pozitivna predznaka, preko pejorativnih prizvuka, došao do određene neutralizacije.

Budući da se radi o interdisciplinarnome radu, on će biti podijeljen u dvije veće cjeline, od kojih će prva biti posvećena Borgesovome stvaralaštvu. U tome će se dijelu dati pregled njegovih glavnih ideja te njihova filozofska podloga, a usto će se nastojati povezati s tematskim preokupacijama koje se manifestiraju kako u njegovim ogledima, tako i u fantastičnim pričama. Kako je svrha rada pronaći određene poveznice između Borgesove fantastike i fantastike Pavličića i Tribusona, bit će riječi i o problematici definiranja samoga žanra. Svaki je pisac dio jedne književne tradicije, pa tako i Borges. Stoga ćemo dati prikaz fantastičnog žanra na području La Plate i autora koji su bili dio bogate Borgesove lektire i tako izvršili velik utjecaj na njegovo stvaralaštvo. Naposljetku, razmotrit će se osobitosti Borgesove fantastike.

U drugome dijelu rada bit će najprije riječi o mogućoj recepciji Borgesovih tekstova u krugu hrvatskih fantastičara, odnosno kojim su se prijevodima mogli oni služiti i kakva je uopće vjerojatnost da se radi o izravnom ugledanju na Borgesa. Pritom će se objasniti i Bekerovi pojmovi genetskog i tipološkog kontakta. U sljedećem ćemo dijelu prikazati hrvatsku književnopovijesnu tradiciju fantastične proze na koju su se, osim autora svjetske književnosti, hrvatski fantastičari mogli ugledati. U tom će se poglavlju pregled temeljiti na radovima autora kao što su Krešimir Nemec, Branimir Donat, Jagna Pogačnik i Jurica Pavičić. Potom bi se naglasak stavio na pomnu komparativnu, sadržajnu, formalnu i stilsku analizu tekstova dvojice reprezentativnih predstavnika književne generacije o kojoj je riječ, Gorana Tribusona i Pavla Pavličića.

U zaključku će se sumirati rezultati središnje analize te će se pokazati u kojoj mjeri nerijetko i kritički primana, ali ipak kanonizirana odrednica *hrvatski borhesovci* ima opravdanja u konkretnim tekstovima autora koji se pod njome podrazumijevaju.



## PRVI DIO: Jorge Luis Borges

### 1. Jorge Luis Borges: život i djelo

Jorge Luis Borges (24. kolovoza 1899., Buenos Aires) jedan je od pisaca koji su ostavili neizbrisiv trag u svjetskoj književnosti. Rodio se u Ulici Tucumán, no obitelj se ubrzo preselila u četvrt Palermo, u kuću u kojoj je Jorge Luis proveo svoje djetinjstvo i gdje se upoznao s književnošću. Budući da mu je baka s očeve strane obitelji bila Engleskinja, najranije štivo mladog Jorgea, ili Georgieja, kako su ga zvali, bila su gotovo isključivo djela na engleskom jeziku. Čitao je autore kao što su Rudyard Kipling, Robert Louis Stevenson, Lewis Carroll, Edgar Allan Poe, Victor Hugo, Alexandre Dumas, Mark Twain. Čak je i *Quijotea* čitao na engleskom:

All the foregoing books I read in English. When later I read *Don Quixote* in the original, it sounded like a bad translation to me. I still remember those red volumes with the gold lettering of the Garnier edition. At some point, my father's library was broken up, and when I read the *Quixote* in another edition I had the feeling that it wasn't the real *Quixote*. Later, I had a friend get me the Gamier, with the same steel engravings, the same footnotes, and also the same errata. All those things form part of the book for me; this I consider the real *Quixote*.<sup>1</sup>

Od autora hispanskog kulturnog kruga omiljeni su mu autori bili Eduardo Gutiérrez, José Hernández, Domingo Faustino Sarmiento, Leopoldo Lugones i Ricardo Güiraldes. Borges je vrlo rano naučio cijeniti sam čin čitanja. Budući da nije mnogo kontaktirao sa svijetom izvan kuće u Palermu, gotovo jedino društvo su mu bile knjige koje je nalazio u očevoj biblioteci. Njegov biograf, Edwin Williamson, tom činjenicom objašnjava razloge Borgesova solipsizma. Čitalačka praksa, koju je započeo u djetinjstvu, obilježila je njegovo razmišljanje, pa je uvijek isticao primat čina čitanja nad onim pisanja: „Zamorno je i nezahvalno natezanje pisati opširne knjige, razlagati na petsto stranica zamisao koja se savršeno daje izreći u nekoliko minuta. Bolje je uzeti kao da te knjige već postoje, i dati sažetak, komentar.“<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges (preveo Norman Thomas di Giovanni): „An Autobiographical Essay“, u: *The Aleph and Other Stories, 1933-1969*, A Bantam Book, New York, 1971, str. 141.

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges: „Proslov“, *Izmišljaji*, Zagrebačka naklada, Zagreb, 2000, str. 10.

Osim što je vrlo rano upoznao čari književnosti, Borges je također primio dobru naobrazbu iz filozofije i matematike, zahvaljujući svom ocu, Jorgeu Guillermu Borgesu. Otac mu je bio odvjetnik, a onda i profesor psihologije u školi u Escuela Normal de Lenguas Vivas, no do svoje je smrti žudio za lovorovim vijencem. Međutim, nije doživio nikakav veći uspjeh na književnom polju.<sup>3</sup> Ipak, upravo zahvaljujući svome ocu, naslijedio je ljubav prema književnosti: „It was he who revealed the power of poetry to me—the fact that words are not only a means of communication but also magic symbols and music.“<sup>4</sup>

Treći su izvor Borgesovih saznanja o svijetu bile priče koje su mu pričale njegova majka, Leonor Acevedo de Borges<sup>5</sup>, i baka s očeve strane, Fanny Haslam. Te su se priče ponajviše bavile slavom predaka. Veći dio njih, barem iz obitelji Borges, bili su vojnici ili pukovnici koji su sudjelovali u stvaranju argentinske nacije, kao primjerice Juan de Garay ili pukovnik Isidoro Suárez. Stoga je Borges vrlo rano počeo osjećati sram zbog svoje naklonosti knjigama, zbog čega je znao da nikada neće biti vojnik, pa je osjećao da ne zaslužuje biti voljen, što objašnjava u svom *Autobiografskom eseju* (*Autobiographical Essay*).<sup>6</sup> Stoga je želja da povрати obiteljsku slavu sudbina za kojom traga, ali ujedno i ona od koje bježi. S druge strane, ni ideali koje predstavlja njegov otac, a to su strast i energija, ne pokazuju se željenim ciljem.

Godine 1914. obitelj se preselila u Ženevu gdje je boravila sve do Prvog svjetskog rata. Tu je Borges naučio francuski, latinski i njemački, pa je tako mogao čitati autore na navedenim jezicima, primjerice Alphonsea Daudeta, Émilea Zolu, Victora Hugoa, Vergilija, Tacita, Seneku, Arthura Schopenhauera, Johanna Wolfganga von Goethea, Heinricha Heinea.

Iako je počeo pisati već sa šest godina, njegova prva objavljena pjesma datira iz 1921. godine kada je s obitelji živio u Španjolskoj. Tamo je napisao dvije knjige, koje je po povratku u Buenos Aires uništio, pa je prvo njegovo sačuvano djelo zbirka pjesama *Žudnja za Buenos Airesom* (1923), inspirirana tim gradom, koji se mnogo promijenio tijekom njegova izbivanja. U tim je pjesmama uočljiv utjecaj Walta Whitmana, posebno s obzirom na ton pjesama. U tom

---

<sup>3</sup> Njegov otac, Jorge Guillermo Borges, bio je Spencerov učenjak, idoli su mu bili Shelley, Keats i Swinburne. Imao je dvije ljubavi: književnost i filozofiju. Jedini roman naslovljen je *El Caudillo*, objavljen u Palma de Mallorci u Španjolskoj, 1921. godine. Ipak, djelo je prošlo gotovo nezapaženo. Prije smrti molio je sina da iznova napiše roman, ali to obećanje nikad nije ispunio. Više u: Edwin Williamson: *Borges, a life*, Viking, New York, 2004, str. 230-240.

<sup>4</sup> Jorge Luis Borges (preveo Norman Thomas di Giovanni), cit. djelo, str. 138.

<sup>5</sup> Neki od prijevoda Melvillea, Virginije Woolf y Faulknera, koje se uobičajeno pripisuju Borgesu, zapravo su rad Leonor Acevedo de Borges. Kao što i sam Borges navodi u svom *Autobiografskom eseju*, njegova je majka bila vrlo inteligentna žena. Naučila je engleski te je nakon smrti muža, Jorgea Guillerma čitala gotovo isključivo anglosaksonske autore.

<sup>6</sup> Jorge Luis Borges (preveo Norman Thomas di Giovanni), cit. djelo, str. 140.

je razdoblju Borges započeo prijateljstvo s Macedonijem Fernándezom, prijateljem svoga oca, koji je postao jedna od najutjecajnijih ličnosti koje su oblikovale Borgesovu misao, kao i misao mnogih intelektualaca tog razdoblja. Borgesa i ostale autore u Macedonijevom krugu fascinirala je njegova usmenost, tj. mudrost koja nikada nije mogla biti zabilježena u njegovim pisanim radovima. Sam Macedonio je bio uvjeren da je istinu nemoguće izreći, a to i odražavaju njegova djela. Njegova ekstravagancija je vidljiva i u podatku da je svoje tekstove tretirao s nemarom, ostavljao ih je posvuda po stanu te ih često zagubio u namještaju. Osim toga, njegova su objavljena djela rezultat upornosti njegovih prijatelja, među njima i Borgesa.

Prva faza Borgesova književnog stvaralaštva, kojoj pripada, među ostalima, i zbirka *Žudnja za Buenos Airesom*, povezuje se s književnim pokretom nazvanim ultraizam, čiji su temelji nastali na Iberskom poluotoku, a autor samog termina i pionir tog pokreta bio je Rafael Cansinos-Assens. Njega je Borges upoznao dok je boravio u Madridu te je u to vrijeme bio njegov uzor. Unatoč tomu što je ultraizam bio pokret vrlo kratka trajanja, za Borgesa je ostao izvor inspiracije. Osim toga, sam Borges je imao ključnu ulogu u njegovu širenju u Buenos Airesu, gdje se zadržao više kao stvar ukusa. Borges je ultraističku estetiku nastojao proširiti časopisima *Prisma* i *Proa*, koje je i sam osnovao.

Ultraisti su, djelujući u krugu časopisa *Grecia*, *Cosmópolis* i *Ultra*, nastojali reducirati poeziju na njezinu esenciju, a to je metafora, čime su se suprotstavljali modernističkoj poeziji, kojoj su bili svojstveni prekomjerni ukrasi i konfesionalizam. Osim što su predstavljali promjenu na estetskom planu u odnosu na poetiku modernizma, ultraisti su nastojali stvoriti poeziju oslobođenu od okova lokalnog, poeziju koja može funkcionirati u univerzalnom kontekstu. Radi se o pokretu koji dijeli neke od ideja s drugim avangardnim pokretima, kao na primjer s futurizmom koji je bio inspiriran tehničkim napretkom. Otuda i sklonost neologizmima i tehničkim terminima u ultraističkoj poeziji. Isto tako, ultraistička je poetika bliska francuskom nadrealizmu i dadaizmu. Jezgru skupine činili su Rafael Cansinos-Assens, Guillermo de Torre, Gerardo Diego, Isaac del Vando Villar, koji je bio na čelu časopisa *Grecia*.

Dvadesetih je godina Borges objavio još dvije zbirke pjesama, *Blizak mjesec* (1925) i *Bilježnica „San Martín“* (1929), uz još četiri knjige ogleda: *Istraživanja* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (*Razmjer moje nade*, 1926), *El idioma de los argentinos* (*Jezik Argentinaca*, 1928) i *Evaristo Carriego* (1930). Spomenute knjige ogleda, osim knjige *Evaristo Carriego*, jesu one kojih se sam Borges odrekao, pa nije ni dopuštao da se ponovno objave:

The Gnostics claimed that the only way to avoid a sin was to commit it and be rid of it. In my books of these years, I seem to have committed most of the major literary sins, some of them under the influence of a great writer, Leopoldo Lugones, whom I still cannot help admiring. These sins were fine writing, local color, a quest for the unexpected, and a seventeenth-century style. Today, I no longer feel guilty over these excesses; those books were written by somebody else. Until a few years ago, if the price were not too stiff, I would buy up copies and burn them.<sup>7</sup>

U tom su se razdoblju formirale i dvije literarne skupine, Florida i Boedo. Prva se uobičajeno smatra više usmjerenom na filozofske teme i izbjegavanje referiranja na svakodnevicu. S druge strane, skupina Boedo inzistirala je na angažiranosti književnosti, tj. smatrali su da se ona mora baviti društvenom problematikom. Usprkos očitim i temeljnim razlikama između jedne i druge skupine, ne može se u potpunosti tvrditi da se radi o sasvim oprečnim grupama autora. Štoviše, neki su autori pripadali objema skupinama, kao što je to slučaj s Robertom Arltom.<sup>8</sup>

Vezano uz poznanstva i prijateljstva koja su utjecala na razvoj Borgesove misli i poetike, valja spomenuti i Victoriju Ocampo, osnivačicu časopisa *Sur*, Silvina Ocampo i Adolfa Bioya Casaresa, s kojim je objavio više od deset knjiga i pokrenuo časopis *Destiempo*. Borges je i inače mnoga djela objavio u suradnji s različitim autorima. Većina su rezultat zajedničkog rada s Bioyem, od kojih su neka izvorno objavljena pod pseudonimima Honorio Bustos Domecq i B. Suárez Lynch. Takva praksa nije toliko česta i može se činiti neobičnom, međutim Borges o tome kaže sljedeće:

I have often been asked how collaboration is possible. I think it requires a joint abandoning of the ego, of vanity, and maybe of common politeness. The collaborators should forget themselves and think only in terms of the work. In fact, when somebody wants to know whether such-and-such a joke or epithet came from my side of the table or Bioy's, I honestly cannot tell him.<sup>9</sup>

Uz oglede, do tridesetih godina prošlog stoljeća Borges je pisao gotovo isključivo poeziju. Ipak, nakon toga se okreće narativnoj prozi. Iako je sam Borges više puta tvrdio da je njegova prva pripovijest „Pierre Menard, pisac *Don Quijota*“, danas se njegovom prvom pričom smatra „Čovjek iz ružičaste krčme“, izvorno objavljena pod naslovom „Hombres de las orillas“

---

<sup>7</sup> Jorge Luis Borges (preveo Norman Thomas di Giovanni), cit. djelo, str. 161.

<sup>8</sup> Usp. Jorge Luis Borges (preveo Norman Thomas di Giovanni), cit. djelo, str. 165.

<sup>9</sup> Isto, str. 174.

(„Ljudi s obale“). Objavljena je u časopisu *Crítica*, a napisana je u čast don Nicolása Paredesa, kuma podzemlja Palerma.<sup>10</sup>

Ipak, njegova je prava karijera kao autora pripovijesti započela s *Općom povijesti gadosti* (*Historia universal de la infamia*, 1935), iako je ironično što su to tekstovi čija je narav pseudoesejistička:

In my Universal History, I did not want to repeat what Marcel Schwob had done in his *Imaginary Lives*. He had invented biographies of real men about whom little or nothing is recorded. I, instead, read up on the lives of known persons and then deliberately varied and distorted them according to my own whims.<sup>11</sup>

Događaj koji je dobro poznat, a koji je sasvim promijenio putanju Borgesova stvaralaštva dogodio se na Badnjak 1938. O tome je pisao i u priči „Jug“. Nakon nesreće zbog koje je zadobio težak udarac u glavu zbog čega je mjesec dana bio na rubu smrti, odlučio je napisati nešto sasvim drukčije od tekstova kakve je pisao dotada. Cilj mu je bio izazvati vlastiti um, bojeći se da je možda izgubio svoj poetički glas. Rezultat tog intelektualnog eksperimenta je bila priča „Pierre Menard, pisac *Don Quijota*“ koja je najprije bila uvrštena u zbirku priča pod naslovom *Vrt razgranatih staza* (1941), a nakon toga je, zajedno s *Umotvorima* (1944), bila objavljena u jednoj od njegovih najpriznatijih knjiga, u *Izmišljajima* (1944). Samo pet godina nakon toga, objavljen je *Aleph*, uz *Izmišljaje*, najpoznatija Borgesova knjiga.

Pedesetih godina prošlog stoljeća Borges je radio u Knjižnici Miguela Canéa i taj mu je posao ostavljao dovoljno vremena za čitanje i pisanje. Tada je čitao Dantea Aligherija, Léona Bloya, Paula Claudela, Paula Groussaca i Bernarda Shawa.<sup>12</sup> Njegov je vid već nakon nesreće iz 1938. počeo slabjeti, tako da je u pedesetima bio sasvim slijep. Najveća ironija u njegovu životu, što je prenio i u *Pjesmu darova*, bilo je radno mjesto direktora Nacionalne biblioteke na koje je došao 1955, nakon pada Perónova režima. Zbog gubitka vida Borges se ponovno okrenuo poeziji: „One can walk down the street or be riding the subway while composing and polishing a sonnet, for rhyme and meter have mnemonic virtues.“<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Usp. Edwin Williamson, cit. djelo, str. 160-175.

<sup>11</sup> Jorge Luis Borges (preveo Norman Thomas di Giovanni), cit. djelo, str. 167.

<sup>12</sup> Isto, str. 170.

<sup>13</sup> Isto, str. 177.

Nakon godina reizdavanja zbirki pjesma 1960. godine napokon je objavljena dotad još neobjavljivana zbirka *Pohvala sjene*. Iako mu je najprije lakše bilo diktirati pjesme, ubrzo je odlučio pokušati ponovno pisati priče, koje su skupljene u knjizi *Brodijev izvještaj* (1970). Posljednja desetljeća svoga života Borges je proveo putujući različitim zemljama, Sjedinjenim Američkim Državama, Čileom, Ujedinjenim Kraljevstvom, Islandom, Japanom, Izraelom itd. Smatrao je da je svoja najbolja djela već napisao, ali nije vjerovao da je iscrpio do kraja teme o kojima je mogao pisati. Umro je u Ženevi 14. lipnja 1986. godine.

## 2. Borgesov idejni svijet

Da bismo bolje razumjeli teme koje se pojavljuju u Borgesovim tekstovima, u ovom ćemo poglavlju najprije nastojati ocrtati glavne karakteristike Borgesovog kreolizma (španj. *criollismo*) koji je obilježio njegova prva djela. U drugom ćemo dijelu nastojati dati kratak prikaz filozofskih ideja na kojima se temelje Borgesovi ogledi i njegove priče, što ćemo s više detalja analizirati u poglavlju o temama koje obrađuju Borgesova djela.

### 2.1. Borgesov kreolizam

Knjige ogleda koje bismo mogli svrstati u kreolski ciklus, prema Josáu Miguelu Oviedu, jesu *Istraživanja* (*Inquisiciones*, 1925), *El tamaño de mi esperanza* (*Razmjer moje nade*, 1926), *El idioma de los argentinos* (*Jezik Argentinaca*, 1928) i *Evaristo Carriego* (1930).<sup>14</sup> Uz ta četiri djela ciklusu pripadaju i tri pjesničke zbirke: *Žudnja za Buenos Airesom* (*Fervor de Buenos Aires*, 1923), *Blizak mjesec* (*Luna de enfrente*, 1925) i *Bilježnica „San Martín“* (*Cuaderno San Martín*, 1929). Ta su djela uglavnom inspirirana lokalnim elementima, buenosaireskim četvrtima i traženjem argentinskih tema.<sup>15</sup>

Za ogleda iz spomenutih knjiga karakterističan je gusti, barokni, pa čak pompozan stil, kojim nastoji dati svoje viđenje argentinskog identiteta koje Borges naziva kreolizmom. Pod tim pojmom, kao što tvrdi Rose Corral u svom članku, Borges podrazumijeva oblikovanje posebne pjesničke vizije (a kasnije i narativne) Buenos Airesa. To je kreolizam koji

nastoji ostaviti po strani boje lokalnog i koji izbjavljuje neke od njegovih esencija i osobina: stoičku hrabrost, individualizam, nevjericu, fatalizam, osobine koje se nalaze kako u Hernándezovim stihovima tako u romanu *Argentinca-Engleza*, Guillerma Hudsona, *The Purple land* (*La tierra cárdena*).<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Usp. José Miguel Oviedo: *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Alianza Editorial, Madrid, 1991, str. 95-102.

<sup>15</sup> Njegova prva knjiga ogleda bila je *Los naipes de tahr* (*Karte hazardera*). Sastojala se od tekstova kako političke tako i književne naravi. Rukopis je uništio u Buenos Airesu. Usp. Jorge Luis Borges (preveo Norman Thomas di Giovanni): *Autobiographical Essay*, A Bantam Book, New York, 1991, str. 153.

<sup>16</sup> Rose Corral: „Acerca del primer Borges“, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. 42, No. 1, 1994, str. 155 (prevela N. C.).

Borges stoga ne traži tek lokalno, već upravo suprotno. Traži kreolizam koji postaje univerzalan. Ili, kako je to sam Borges napisao u ogledu „El tamaño de mi esperanza“: „Kreolizam, dakle, ali takav kreolizam koji će se obraćati svijetu i jastvu, Bogu i smrti. Da vidimo hoće li mi tko pomoći u potrazi za njim.“<sup>17</sup>

Među ogledima koji se bave tom temom jest i „Queja de todo criollo“ („Tužaljka svakog kreolca“, *Istraživanja*) u kojemu Borges kaže da je kreolac „podrugljiv, sumnjičav, već unaprijed razočaran u sve i tako loše podnosi verbalne izvještachenosti da ih rijetkima oprašta, a nikome veliča.“<sup>18</sup> Prema Borgesu, takva se domovina osjeća u stihovima Estanislao del Campa, u poemi *Martín Fierro*, ali i u anonimnim stihovima nazvanima *coplas* koje sam Borges transkribira kao primjer. Također spominje i Leopolda Lugonesa kao predstavnika kreolizma, ali nije oduševljen razmetanjem koje odbija čitatelje. Ipak, Lugonesovi su grijesi manji u usporedbi s onima koje čini većina pobornika kreolizma.

Za Borgesa, najveća greška koju čine Argentinci jest robovanje riječima *argentinski* i *napredak*. Napredak i mobilnost uzrok su alijenaciji i gubitku domovine, pritom misleći najviše na Buenos Aires. S druge strane, Argentinci, ponosni na svoju pripadnost argentinskom identitetu, postaju oholi. Ali tu ne staje njegova pesimistična vizija vlastite domovine. Neizbježna sudbina koja ju čeka jest iščeznuće. Naravno, tekst je krik očajnika u pokušaju da spasi pravu, istinitu domovinu, onu čija je esencijalna narav vidljiva u jeziku i običajima.

U ogledu „El tamaño de mi esperanza“, koji smo već spomenuli, a nalazi se u istoimenoj knjizi ogleda, Borges se opet obraća kreolcima, ali „pravima“, a ne onima koji glorificiraju Europu. Referirajući se na stoljeća povijesti vlastite nacije, Borges ističe tri autora: Evarista Carriega, Macedonija Fernández i Ricarda Güiraldesa. Ipak, zaključuje kako je njezina povijest vitalna, dok je njezino književno naslijeđe siromašno: „U ovim se zemljama nije davalo povoda ni mističnome ni metafizičkome. Nema nikoga tko bi osjećao ili razumio život!“<sup>19</sup> Odatle slijedi da Borgesov literarni projekt nije tek puko traženje autentičnog. Njegova se potraga proteže sve do univerzalnog. Zbog toga je teško govoriti o Borgesovim dvjema fazama, od kojih bi jedna bila prvenstveno zaokupljena lokalnim, a druga univerzalnim. U njegovim je tekstovima jasno kako jedno bez drugog ne postoji.

---

<sup>17</sup> Jorge Luis Borges: „El tamaño de mi esperanza“, *El tamaño de mi esperanza*, Barcelona, Seix Barral, 1994, str. 12. (prevela N. C.)

<sup>18</sup> Jorge Luis Borges: „Queja de todo criollo“, *Inquisiciones*, Seix Barral, Barcelona, 1995, str. 77 (prevela N. C.)

<sup>19</sup> Jorge Luis Borges: „El tamaño de mi esperanza“, cit. djelo, str. 7. (prevela N. C.)



Međutim, valja napomenuti kako Borges, kada kaže „moja domovina“, na umu prvenstveno ima svoj grad, Buenos Aires. Da je to zaista tako, potvrđuje i ovaj ogled: „Buenos Aires je više od grada, on je zemlja i valja joj iznaći poeziju, mistiku, slikarstvo, religiju i metafiziku koji će odgovarati njezinoj veličanstvenosti. Toliki je razmjer moje nade, koji nas poziva da budemo bogovi i da radimo na njenom utjelovljenju.“<sup>20</sup>

U trećoj ćemo knjizi ogleda, u eseju „Jezik Argentinaca“, vidjeti kakav mora biti taj jezik koji će odražavati ono esencijalno argentinske nacije. Na početku teksta Borges osuđuje dvije prosudbe kada se radi o argentinskom jeziku. S jedne strane, neki su njegovi zemljaci pobornici pseudoplebejskog govora, tzv. *arrabalera*. Iako se radi o idiomu koji se govori na obali ili na periferiji, u četvrtima nazvanima *arrabales*, kako i sam naziv indicira, Borgesov se prigovor odnosi ponajprije na njegov ekonomski karakter, a ne na njegovu geografsku referencu. Ovdje nije riječ o govoru argentinskih klasa slabije ekonomske moći, kako ističe Borges, jer njegov je leksik vrlo siromašan.

S druge strane, ostatak Argentinaca ističe svoju superiornost zbog bogatstva španjolskog jezika i njegovih šezdeset tisuća riječi. Još jednom, rješenje pronalazi u traženju esencijalnog, u kreolskom nasljeđu:

Bolje su učinili naši stariji. Ton njihova pisma bio je jednak njihovome glasu; njihova usta nisu protuslovala njihovoj ruci. Bili su Argentinci s dostojanstvom; to što su se nazivali kreolcima nije bila ni arogancija periferije ni ćudljivost. Pisali su uobičajenim dijalektom svojih dana: njihovo je nastojanje bilo da ne zapadnu u španjolske riječi, ali ni da se spuste na vulgarizme. Tu mislim na Estebana Echeverriju, na Dominga Faustina Sarmienta, na Vicentea Fidela Lópeza, na Lucija V. Mansillu, na Eduarda Wildea. Rekli su dobro argentinskim jezikom: neiskorištena stvar.<sup>21</sup>

Jezik njegove domovine jest španjolski, ali za Borgesa taj španjolski nije identičan onome na Poluotoku, a to nije samo zbog leksičkih različitosti ili idiomatskih izraza, već zbog okruženja u kojem se taj jezik govori, zbog konotacije koju dobivaju španjolske riječi u tom specifičnom okruženju:

Mislim na različitu okolinu našega glasa, na ironičku ili nježnu vrijednost koju pridajemo određenim riječima, na njihovu različitu toplinu. Nismo mijenjali intrinzično

---

<sup>20</sup> Isto, str. 11.

<sup>21</sup> Jorge Luis Borges: „El idioma de los argentinos“ *El idioma de los argentinos*, Alianza, Madrid, 1998, str. 59-60.

značenje riječi, ali jesmo njezinu konotaciju. To razilaženje, neprimjetno u argumentacijskoj ili didaktičkoj prozi, veliko je glede emocija. Naša će rasprava biti hispanika, ali naš je stih, naš humor, odavde.<sup>22</sup>

Borgesovi rani ogledi nisu lako dostupni zbog toga što ih se sam Borges odrekao i nije dopustio njihovo ponovno objavljivanje. Smatrao ih je inferiornima s obzirom na svoje kasnije stvaralaštvo. Jedan od razloga tim ranim grijesima, kako on sam kaže u svom *Autobiografskom eseju*, jest divljenje prema Leopoldu Lugonesu.

Ti literarni grijesi pripisuju se tzv. „prvom“ Borgesu - oznaka je to kojom se nastoji naglasiti razlika između navodne prve faze Borgesova stvaralaštva i njegove zrelije faze. Ipak, kako je nemoguće odvojiti jednu naciju od njezine povijesti, tako je i nemoguće prerezati veze koje spajaju mladenačke tekstove nekog autora s onima u kojima se sjedinilo životno i književno iskustvo. Borges tako nikada ne napušta ove teme koje se tiču kreolizma, iako im se zaista rjeđe vraća. Primjer je tekst „Argentinski pisac i tradicija“ (*Rasprava*).

U tom tekstu opet evocira opreku između pravog argentinskog identiteta i španjolske tradicije. Kao i u ogledu o jeziku Argentinaca, Borgesa ni ovdje ni jedan od dvaju stavova njegovih zemljaka prema toj problematici zadovoljava. Koncept argentinskog identiteta koji Borges zagovara nalazi se negdje na pola puta između dvojega. U tom tekstu Borges inzistira na slobodi kreativnog čina, što je za njega neka vrsta pseudoproblema, odnosno ne radi se zaista o problemu.

U vezi s autentičnošću, kaže da u književnosti nema potrebe za isticanjem lokalnih elemenata ili opisivanjem argentinskog pejzaža, njegove flore i faune. Kao što pokazuje na primjeru *Kurana*, za svakog je pojedinca njegovo okruženje njegova stvarnost i svakidašnjica. Ti su elementi stoga možda neobični strancima, ali ne i onima koji koegzistiraju s njima. Tu bismo misao mogli sažeti: „ako je američka umjetnost autentična, ona će biti nepopravljivo univerzalna.“<sup>23</sup> Takav je i stav Alfonsa Reyesa, jednog od najvećih pisaca ogleda meksičkog kruga književnika poznatog kao Ateneo de la Juventud, koji se suprotstavio pozitivizmu i čiji je cilj bio obnoviti i obraniti kulturu.

Pogledamo li neke od naslova ogleda koji se nalaze u Borgesovoj prvoj knjizi ogleda, „Sir Thomas Browne“, „Menoscabo y grandeza de Quevedo“ („Quevedov nedostatak i njegova

---

<sup>22</sup> Isto, str. 60.

<sup>23</sup> José Miguel Oviedo, cit. djelo, str. 79 (prevela N.C.).

veličina“), „Examen de metáforas“ („Razmatranje metafora“), „La encrucijada de Berkeley“ („Berkeleyjeva raskrsnica“), vidjet ćemo da su to autori i teme o kojima Borges piše i u kasnijim tekstovima, primjerice u onima iz knjige *Druga istraživanja*. Svojim prvim tekstovima Borges uvodi u argentinski kulturni krug mnoštvo engleskih autora, primjer je tomu tekst o Jamesu Joyceu ili onaj o sir Thomasu Browneu.<sup>24</sup> Borges već u tim tekstovima uspostavlja vrlo osobnu vezu s navedenim autorima, integrira ih u vlastite estetske, literarne i filozofske koncepte, te je to praksa koju nikada neće napustiti, makar se njegov poetički glas promijenio.

---

<sup>24</sup> Ogled o sir Thomasu Browneu jedan je od prvih o tom autoru na španjolskom jeziku. Međutim, sam Borges ga smatra prilično lošim. O tome: Jorge Luis Borges (traducción de Norman Thomas di Giovanni), cit. djelo, str. 160.

## 2.2. Filozofska podloga

Kada smo govorili o Borgesovu djetinjstvu, rekli smo kako je ono obilježeno očevim podukama iz filozofije i čitanjem, i to ponajviše na engleskom jeziku. Obje su činjenice vrlo važne za oblikovanje Borgesove poetike, ali će u ovom poglavlju biti naglasak na filozofskim pravcima koji su oblikovali njegovu estetiku. Ta je filozofska podloga prisutna kako u esejima koji su objavljeni dvadesetih godina prošlog stoljeća, tako u njegovim zrelijim tekstovima koji su objavljeni u knjigama *Rasprava* (*Discusión*, 1932), *Povijest vječnosti* (*Historia de la eternidad*, 1936) i *Druga istraživanja* (*Otras inquisiciones*, 1952).

Kao što upozorava Tomo Virk u svom članku „Borges en el contexto filosófico y teórico“ („Borges u filozofskom i teorijskom kontekstu“), preko Borgesovih bismo tekstova mogli napisati cijelu povijest filozofskih ideja. Među tolikom autorima koje citira u svojim ogledima, spomenut ćemo samo neke, između ostaloga, Heraklita, Platona, Pitagoru, Plotina, Anselma, Svetog Augustina, Kanta, Descartesa, Pascala, Spinozu, Leibniza, Humea, Berkeleya, Spenglera, Schopenhauera, Crocea.<sup>25</sup> Međutim, valja istaknuti da iako je filozofija nepresušan izvor inspiracije za Borgea, on ipak ne stvara vlastiti filozofski sustav.

Međutim, moguće je uočiti koji su to sustavi koji su ostavili najvećeg traga na njegovim djelima. Ono što najviše zaokuplja Borgea jest jezik, odnosno, sama riječ. Taj interes ima korijene kako u njegovom vlastitom iskustvu, koje je stekao učeći nekoliko jezika, tako i u čitalačkoj praksi. Prema Liliani Mariji Naveira de del Valle, najveći je utjecaj na njegov idejni svijet izvršio nominalizam.<sup>26</sup> Za nominaliste primarne su individualne stvari, dok su opće ideje sekundarne. Drugim riječima, one postoje samo kao imena koja dajemo stvarima.

Osim toga, Borges je iščitavao i Platona, pa se često vraća njegovim arhetipovima u svojim ogledima. Budući da su riječi odraz Ideje, one u sebi na neki način ipak sadržavaju esenciju Vječnosti.<sup>27</sup> Ta je ideja vidljiva posebno u njegovim pripovijestima, kao u „Božjem zapisu“, gdje protagonist pomoću četrnaest nasumičnih riječi može doći do apsolutne spoznaje.

Prvi filozofski pravac koji je veoma važan za Borgea jest empirizam. Među mnogim autorima koje citira i čije misli analizira u svojim ogledima, oni kojima se najčešće vraća jesu

---

<sup>25</sup> Tomo Virk: „Borges v kontekstu filozofije in teorije“, *Zbornik mednarodnega posvetovanja o Jorgeju Luisu Borgesu*, 18. - 21. november 1999, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete Ljubljana, Ljubljana, 2000, str. 147.

<sup>26</sup> Usp. Liliana María Naveira de del Valle: „Palabra y pensamiento en Borges. La reflexión filosófica borgeana a través del análisis de su poética“, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2005, str. 45.

<sup>27</sup> Usp. isto, str. 47.

Locke, Berkeley i Hume. Prema empirističkoj misli, svaka spoznaja proizlazi iz iskustva, a najvažniji izvor spoznaje jesu naša osjetila. Pomoću njih oblikujemo vlastito viđenje svijeta, to jest, strukturiramo i organiziramo „koncepte o karakteristikama predmeta koje promatramo.“<sup>28</sup>

Ako svaka spoznaja potječe od osjetilnih doživljaja koje zatim klasificiramo, odnosno, o kojima kasnije promišljamo, onda univerzalna načela jesu generalizacije tih doživljaja. Što se tiče jezika, on je ljudsko oruđe kojim grupiramo individualne elemente, pa kreiramo univerzalno znanje.<sup>29</sup> Prema Johnu Lockeu, možemo razlikovati dvije vrste esencija stvari, stvarnu esenciju i nominalnu esenciju. Kao što primjećuje Borges, „Locke je u XVII. stoljeću zasnovao (i odbacio) nemoguć jezik u kojemu bi svaka pojedina stvar, svaki kamen, svaka ptica i svaka grana imali poseban naziv.“<sup>30</sup> Naš jezik nam ne otkriva pravu esenciju, već samo njezin odraz, tako da su naša predstavljanja koja nastaju kada koristimo jezik nesavršena za spoznavanje istine. Međutim, preko konotacija neke riječi ipak možemo doći do spoznaje prave esencije, dakle, unatoč nesavršenosti jezika.<sup>31</sup>

George Berkeley, kao i Locke, smatra kako apstrakcije nisu predmet spoznaje. I ne samo to, zaista postoji samo ono što je moguće opaziti pomoću osjetila, među kojima je vid privilegirano osjetilo. Drugim riječima, sve što nas okružuje i što nazivamo materijom postoji samo kao skup naših osjetilnih doživljaja. Stoga je postojati isto što i opažati i biti opažen, odnosno, svijet ne postoji izvan našeg uma, a to je ujedno i temelj Berkeleyevog negiranja materije. Za Borgesovu je misao ključna ideja ona o božanskoj moći riječi. Pomoću riječi, pa onda i pomoću umjetnosti, možemo biti dionici božanskog. Tu tezu će zagovarati i Schopenhauer.

Sljedeći mislilac koji nastavlja empirističku filozofiju, David Hume, razlikuje ideje od impresija, koje su rezultat ili proizvod naših osjetilnih doživljaja. Međutim, do spoznaje nije moguće doći putem ideja. Samo iskustvo može biti izvor spoznaje. Budući da riječ ne može upućivati na sva obilježja objekta, opet nije moguće doći do istinske spoznaje, a otuda i Humeov skepticizam, kojem ćemo se vratiti u poglavlju o vremenu.

Idući izvor Borgesovih filozofskih promišljanja jest idealizam. Već smo spomenuli Platona, jednu od središnjih figura Borgesovih interesa. Taj je grčki filozof jedan od prvih mislilaca koji su preispitivali mogućnost spoznavanja Istine preko jezika, o čemu govori i u

---

<sup>28</sup> Liliana María Naveira de del Valle, cit. djelo, str. 54 (prevela N.C.).

<sup>29</sup> Usp. isto, str. 55.

<sup>30</sup> Jorge Luis Borges: „Funes pamtilac“, *Izmišljaji*, Zagrebačka naklada, Zagreb, 2000, str. 132.

<sup>31</sup> Usp. Liliana María Naveira de del Valle, cit. djelo, str. 57 i 58.

svojem djelu *Kratil, ili o ispravnosti imena*.<sup>32</sup> Budući da bića i stvari imaju određenu i stabilnu suštinu, njihove će akcije također imati prikladan oblik, pa će ime stoga, kako je imenovanje također akcija, biti sredstvo kojim ćemo spoznati stvarnost. Međutim, ako je stvarnost koju mi poznajemo samo iluzija i ako je stvaran svijet samo svijet ideja, tada opet dolazimo do prepreke.

Nakon Platonove smrti njegove se ideje dalje razvijaju, no zbog širine pojma neoplatonizam nije lako zaključiti što je to što povezuje Platona i njegove učenike. Platonizam zagovara podjelu na svijet ideja i svijet osjetila. Osim toga, prema Platonovu *Timeju*, svijet je stvorio demijurg. Još češće nego Platonu, Borges se okreće njegovu nasljedniku, Plotinu, i njegovu djelu *Eneade*. On je ujedno i najvažniji predstavnik neoplatonizma. Ipak, neoplatonizam ne podrazumijeva tek platonizam kao svoju bazu, već uključuje i aristotelovske, stoičke i gnostičke doktrine.<sup>33</sup>

Plotin smatra kako postoji transcendentalni Prvi Princip, uzrok i izvor svih bića, koji on naziva Jednim. Radi se apsolutnom, savršenom jedinstvu. Kao i Platon, Plotin smatra da se pojedinac treba udaljiti iz osjetilnog, odnosno materijalnog svijeta, kako bi došao do Jednog i prave spoznaje. Što se tiče jezika, iako nije dovoljan, može sadržavati ideje, ali ih samo daroviti pojedinci koji posjeduju poseban talent mogu prepoznati.

U Srednjem vijeku je platonizam, kao i grčka filozofija uopće, pokušavao pomiriti svoje teze s kršćanskom doktrinom, koju Borges također uključuje u svoja promišljanja o vremenu, vječnosti i vječnom povratku. Što se tiče vječnosti, ona za kršćanstvo znači jedinstvo prošlosti, sadašnjosti i budućnosti u jednom trenutku. Jedan od autora kojima se stalno vraća u vezi s tom temom, barem što se tiče knjige ogleda *Povijest vječnosti*, jest Sveti Augustin, a njegovo najpoznatije djelo jesu *Ispovijesti*.<sup>34</sup> On je pak vjerovao da se filozofske misli mogu upotrijebiti u tumačenju Biblije, što je vidljivo u njegovim filozofskim idejama u kojima se susreću misli grčkih filozofa, Platona i neoplatonista, s onima koje zastupa kršćanstvo. Međutim, u starosti je zagovarao maksimalni autoritet Biblije, pobijajući Platonov autoritet.<sup>35</sup>

Kako u njegovim ogledima, a posebno u *Raspravi*, tako i u pripovijestima (primjerice, „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“, „Tri tumačenja Jude“) nailazimo mnoge reference na gnosticizam, protiv kojeg je kršćanstvo vodilo jednu od najvećih bitaka. Gnostici su smatrali

---

<sup>32</sup> Usp. Liliana María Naveira de del Valle, cit. djelo, str. 90.

<sup>33</sup> Usp. isto, str. 127.

<sup>34</sup> Detaljnija zapažanja o neoplatonizmu i filozofskim utjecajima na Borgesovo djelo izlaže Liliana María Naveira de del Valle u svojem doktorskom radu: „Palabra y pensamiento en Borges. La reflexión filosófica borgeana a través del análisis de su poética“.

<sup>35</sup> Usp. William Raeper, Linda Smith: „Kratka povijest ideja“, Mozaik knjiga, Zagreb, 2001, str. 37.

da je ljudsko tijelo gnusno te su sasvim negirali uskrснуće tijela jer je najvažnija duša.<sup>36</sup> Zbog toga Borges kaže u ogledu „U obranu lažljivoga Basilida“ da bi Rimbaudove ili Novalisove rečenice, koje ističu taštinu života koji živimo i zagovaraju život koji nas čeka poslije smrti, činile kanon da je pobijedila Aleksandrija a ne Rim.<sup>37</sup>

Na kraju, osvrnut ćemo se na utjecaj Schopenhauerovih teza na Borgesov razvoj ideja. Schopenhauerovo najpoznatije djelo jest *Svijet kao volja i predodžba*. U njemu razvija tezu kako objektivna stvarnost ne postoji i, ono što je još važnije za Borgesovu fikciju, smatra kako je nemoguće razlučiti san od stvarnosti. Jedini način na koji se to može učiniti jest u trenutku buđenja jer se tada lomi kauzalni lanac između sna i jave.<sup>38</sup> Kao što i sam naslov najavljuje, ovaj mislilac smatra da svijet postoji samo kao naša volja i predodžba, odnosno, ne postoji ni mišljenje ni čin koji nije rezultat naše volje. Ostale ideje koje Borges evocira jesu nepostojanje prošlosti i budućnosti, toliko puta ponavljana teza da je pojedinac svaki čovjek i nemogućnost spoznajućeg subjekta da spozna samoga sebe.

Konačno, filozofske ideje koje smo iznijeli ovdje nisu jedine na kojima Borges temelji svoje djelo te filozofski utjecaji nisu ni izdaleka ovdje iscrpljeni. Međutim, nastojali smo obuhvatiti one na kojima najčešće temelji argumente svojih ogleda. Dok empiristi ističu primat osjetilnog svijeta kao jedinog mogućeg izvora spoznaje, idealisti smatraju kako je materijalni svijet iluzoran i da nije moguće spoznati istinu preko njega. Borges te ideje ne koristi kako bi stvorio vlastitu filozofiju, već nastoji iskoristiti te ideje kako bi pisao o književnosti, pa te ideje koje razvija rijetko ili gotovo nikada ne možemo navoditi kao logičke argumente.

Za Borgesa su najvažnija upravo pitanja granica između stvarnosti i fikcije, između sna i jave, te o mogućnosti spoznaje putem jezika. Filozofske teorije, kao i neki drugi izvori znanja, primjerice matematički principi, služe mu za elaboraciju onih tema koje njega zanimaju. Vidjet ćemo sada koje su to i kako filozofski sistemi koje smo nastojali prikazati funkcioniraju u njegovim ogledima i njegovoj fikciji.

---

<sup>36</sup> Usp. isto, str. 229.

<sup>37</sup> Usp. Jorge Luis Borges: „U obranu lažljivoga Basilida“, *Sabrana djela*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1985, str. 220.

<sup>38</sup> Usp. Liliana María Naveira de del Valle, cit. djelo, str. 187-197.

### 3. Teme koje se ponavljaju u ogledima i njihova manifestacija u fikciji

U Borgesovu opusu, kako je i sam nekoliko puta ponovio, nalazi se dosta stabilan repertoar tema koje on konstantno podvrgava analizi i koje formulira svaki put iznova kako u svojim esejima tako i u fikciji. Međutim, granica između tih vrsta tekstova je prilično mutna. Mnogo puta neke priče nalikuju esejima, a i sam autor ih umeće u svoje knjige ogleđa, kao što je to bio slučaj s pričom „Pierre Menard“. (Drugi primjer takve prakse je tekst „Razmatranje djela Herberta Quaina“.) Općenito govoreći, možemo razlikovati dva tematska kruga koji se obično preklapaju: prvi bismo mogli nazvati literarno-lingvističkim, a drugi filozofskim.<sup>39</sup> S druge strane, moglo bi se reći da je Borges „zapravo istraživao samo jednu temu, onu o čovjeku izgubljenom u labirintu svemira, u labirintu vremena koji se sastoji od promjena što su ponavljanja.“<sup>40</sup>

#### 3.1. Čitanje kao proces ponovnog pisanja

Prvi tematski krug najbolje se vidi u prologu njegove prve prozne knjige, *Opća povijest gadosti* (*Historia universal de la infamia*), objavljenoj 1935. godine: „Ponekad povjerujem da su dobri čitatelji crnji i neobičniji labudovi od dobrih pisaca. (...) Čitanje je, dakle, djelatnost koja nastupa poslije pisanja: smirenije je, uglađenije, produhovljenije.“<sup>41</sup> Te dvije rečenice jesu Borgesova maksima kojoj je vjeran u svakom od svojih tekstova.

Više nego puko teoretiziranje o procesu čitanja, njegovi su ogledi otjelotvorenje takve prakse. Što se tiče uloge čitatelja, u „Praznovjerna čitateljeva etika“ (*Rasprava*) osuđuje ukorijenjenu praksu čitatelja da traže posebnosti stila nekog pisca, što pak su puke „tehnikacije“ (španj. *tecniquerías*), umjesto da obrate pozornost na (ne)efikasnost stranica nekog djela. Za Borgesa se suština nekog teksta, odnosno ono što zaista zaslužuje čitateljevo zanimanje, nalazi

---

<sup>39</sup>Takva je podjela zapravo prilično simplistička. Ipak, ovaj rad ne nastoji obraditi cjelokupnost tematske lepeze Borgesova stvaralaštva niti ima mjesta tomu. Zasad će nam podjela koju predlažemo poslužiti kako bismo dali općeniti pregled ideja kojima se Borges bavi u svojim ogledima te ih elaborira u svojoj fikciji. Više o temama u Borgesovim djelima zaviriti u knjigu Jaimea Alazrakia: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: temas, estilo*.

<sup>40</sup>Barrera, Trinidad: „Narrativa argentina del siglo XX: cruces nacionalistas, fantasías, inmigración, dictaduras y estilo“. En: Barrera, Trinidad (coord.): *Historia de la literatura hispanoamericana*, Cátedra, Madrid, 2008, str. 419.

<sup>41</sup>Jorge Luis Borges: *Opća povijest gadosti*, Zagrebačka naklada, Zagreb, 2000, str. 7-8.



ispod ljuske koja je stil nekog djela. Međutim, to ne znači da je stil sasvim beznačajan, a to možemo vidjeti i u pažnji koju on sam posvećuje vlastitom književnom izričaju.

Kao i svaki drugi autor, Borges traži određenu vrstu čitatelja. On je svjestan da čitatelji u svom izvornom stanju više ne postoje jer svi su potencijalni kritičari. Savršeno čitanje kao proces jest ono koje se događa u tišini, što kaže i u navedenom eseju:

Sad bih se htio sjetiti budućnosti, a ne prošlosti. Danas se već čita u sebi, što je dobar znak. Već ima šutljivih čitatelja stihova. Od te nijeme sposobnosti do sasvim ideografskog pisanja - izravnog priopćavanja iskustava a ne zvukova - razdaljina je nedostižna, ali uvijek manje daleka negoli budućnost.<sup>42</sup>

Borgesovi tekstovi ne zahtijevaju samo aktivnog i načitanog čitatelja, već i čitatelja posvećenog procesu čitanja i iščitavanja. U Borgesovim ogledima možemo uočiti kako je upravo to ono što prakticira, kako s tekstovima ostalih autora tako i svojim vlastitima. Primjerice, mnogi njegovi ogledi u kasnijim izdanjima uključuju nadopune. Drugi primjer, iako ne toliko očit površnim čitanjem, možemo vidjeti u konstantnom ponavljanju nekih tema. Neke od njih su alegorija, o kojoj pišu Croce i Chesterton, Berkeleyeve idealističke teze, zatim one Schopenhauera i druge.

Borges ne prakticira samo čitanje iznova i iznova, već iznova i piše. U *Općoj povijesti gadosti* nalaze se njegove najranije pripovijesti: „Čovjek iz ružičaste krčme“, „Ogledalo od tinte“ i „Neponovljiva varalica Tom Castro“, sve iz 1933. godine. Kako je dotada narativna proza za njega bila neistražen teritorij, odlučio je učiniti isto što i Nathaniel Hawthorne - napisati već napisane pripovijesti. Tako barem sam navodi, ističući time prvenstvo čitanja nad pisanjem. Te tri prve priče su više od svega priče čitatelja nego „autora“, primjećuje Oviedo.<sup>43</sup> Zaista, cijela je knjiga sastavljena od ponovno ispričanih pripovijesti, što Borges objašnjava u predgovoru prvom izdanju:

Pripovjedni sastavci koji tvore ovu knjigu nastali su od 1933. do 1934. Oni vjerojatno proizlaze iz mojih višekratnih čitanja Stevensona i Chestertona, pa i iz prvih Sternbergovih filmova, a možda i iz stanovite biografije Ecarista Carriega. U njima se i suviše rabe neki postupci: nesklapna nabranja, naglo razrješavanje kontinuiteta,

---

<sup>42</sup> Jorge Luis Borges: „Praznovjerna čitateljeva etika“, cit. djelo., str. 210.

<sup>43</sup> José Miguel Oviedo, cit. djelo, str. 29.

svođenje nečijeg života na dva-tri prizora. (Taj vizualni pristup prožima i pripovijetku „Čovjek iz ružičaste krčme“.)<sup>44</sup>

U predgovoru izdanju iz 1954. godine ponavlja da je knjiga zbirka tuđih pripovijesti, a opet među njima ističe pripovijest „Čovjek iz ružičaste krčme“:

One su neodgovorna igra bojažljivca koji se nije usudio pripovijetke i koji se zabavljao patvorenjem i izopačivanjem (ponekad bez estetske opravdanosti) tuđih priča. Od tih dvojbenih pokušaja prešao je mukotrpno sastavljanje prave pripovijetke - *Čovjek iz ružičaste krčme* - koji je potpisao imenom svog šukundjeda, Francisca Bustosa, i koja je polučila neobičan i pomalo tajnovit uspjeh.<sup>45</sup>

Od spomenutih priča, jedino je „Čovjek iz ružičaste krčme“ njegov izvoran tekst. Ostale pripovijedaju stvarne događaje, zločine koji su se zaista dogodili, pa zato na kraju knjige nalazimo popis izvora. S druge strane, „Čovjek iz ružičaste krčme“ slične je tematike s razlikom da je tu priču Borges u potpunosti izmislio.

Na početku teksta odmah saznajemo da je Francisco Real, čiji je nadimak *Corralero* ili *Gonič*. Pripovjedač, čije nam ime nije otkriveno u tekstu, pripovijeda kako je došao u Julijin „salon“, gdje je Francisco Real izazvao Rosenda Juárezu, poznatog kao *Pegador* ili *Munja*, čovjeka kojemu su se svi divili. Međutim, on je odbio dvoboj te je tako dopustio da mu Francisco Real nanese uvredu, ali isto tako i pripovjedaču jer je Rosendo za njega bio neka vrsta idola. U toj su pripovijesti znakovite i riječi Lujanere, najljepše žene u salonu, koja napušta Rosenda i odlazi Franciscu: „Pusti ga, mislili smo da je muško.“<sup>46</sup> Bježanje od sukoba, odnosno od dvoboja, koji je jedan od omiljenih Borgesovih motiva, stoga znači izgubiti čast, ali i željenu ženu.

Vrhunac prakse čitanja kao čina ponovnog pisanja nekog djela nalazimo u pripovijesti „Pierre Menard, pisac *Don Quijota*“. Pierre Menard, francuski pisac i čitatelj Cervantesova djela, odlučuje ponovno, i to doslovno, napisati *Quijotea*. Na početku teksta pripovjedač nam najprije daje popis vidljiva Menardova djela. Među mnogima tu nalazimo različite monografije, članke, prijevode i sonete, a sve je to izloženo kronološki. Ipak, za pripovjedača je

---

<sup>44</sup> Jorge Luis Borges: „Predgovor prvom izdanju“, cit. djelo, 2000, str. 7.

<sup>45</sup> Jorge Luis Borges: „Predgovor izdanju iz 1954.“, cit. djelo, str. 10.

<sup>46</sup> Isto, str. 86.

najintrigantnije u Menardovim djelima ono „podzemno, beskrajno junačko, neusporedivo“.<sup>47</sup> Drugim riječima, to su IX., XXXVIII. poglavlje i dio XXII. poglavlja *Quijotea*.

Rezultat takvog literarnog eksperimenta koji izvodi Menard jest potpuna istovjetnost dvaju tekstova, riječ za riječ, „ali je ovaj potonji [Menardov tekst] gotovo beskrajno bogatiji.“<sup>48</sup> Takav zaključak odražava ujedno i jednu od postavki Jaussove i Iserove teorije recepcije, prema kojoj je svako djelo, ovisno o tome u kojem se razdoblju čita, podvrgnuto ponovnom pisanju. Često ideje koje su se u vrijeme nastanka djela činile uobičajenima, u trenutku čitanja u nekom drugom razdoblju postanu neobične, pa čak i čudne.

Valja spomenuti i to da su postupci koji su upotrijebljeni u Cervantesovu djelu vrlo slični onima kojima će se poslužiti i Menard. U *Quijoteu* se nalazimo pred prijevodom rukopisa koji je navodno napisao Cide Hamete Benengeli, a također je prisutan i postupak transkripcije i to teksta koji rob prevodi. Takvo pomicanje autorstva koje vidimo kod Cervantesa uočljivo je i u Borgesovim pripovijestima. Primjerice, u „Vrtu razgranatih staza“ (*Izmišljaji*) pred nama su stranice izjave doktora Ju Cuna, koje je našao sam pripovjedač. U „Tri tumačenja Jude“ pripovjedač analizira djelo izmišljenog autora, Nilsa Runeberga, a pripovijest „Besmrtnik“ (*Aleph*) sastavljena je od rukopisa koji je pronađen u Popeovom prijevodu *Ilijade*.

Ova Borgesova tema je uvijek povezana s filozofskom problematikom, a posebno s pitanjem postojanja osobnosti. Promišljanja koja Borges plete u svoje tekstove o toj temi temelje se, između ostaloga, na postavkama Schopenhauera, koji kaže da bilo koji čovjek jest svaki čovjek, Berkeleyja, koji pak zagovara osobni identitet, i Humea, koji ga pobija i svodi taj identitet na „svežanj ili zbirku raznih opažaja, koji dolaze jedan za drugim nepojmljivom brzinom.“<sup>49</sup>

Kod samog Borgesa nećemo pronaći jasan odgovor što se tiče pitanja osobnosti. Ono što nam on nudi jesu različiti načini na koje se može pristupiti tom problemu. Primjerice, u priči „Besmrtnik“ pitanje osobnosti obrađuje se u odnosu na vječnost i besmrtnost, ali isto tako u odnosu na ideju da je svako ljudsko iskustvo ograničeno, pa je stoga neizbježno da iskusi sve ono što svi ljudi iskuse tijekom života. Drugim riječima, ako pojedinac postoji vječno, on će biti kako Shakespeare tako i Homer, ili bilo koji drugi čovjek, što opet pokazuje koliko su teme

---

<sup>47</sup> Jorge Luis Borges: „Pierre Menard, pisac *Don Quijota*“, *Izmišljaji*, Zagrebačka naklada, Zagreb, 2000, str. 42.

<sup>48</sup> Isto, str. 49.

<sup>49</sup> Citarano u Jorge Luis Borges: „Novo pobijanje vremena“, *Druga istraživanja*, Zagrebačka naklada, Zagreb, 2000, str. 188.

koje zanimaju Borgesa isprepletene. Naime, takvo shvaćanje pokazuje jasno filozofsku podlogu, o kojoj će biti više riječi u narednim poglavljima, a to je vječno vraćanje.

### 3.2. Jezični izraz

Iako Borgesovi tekstovi, što se tiče tematike, i nisu suviše homogeni, možemo razlučiti teme koje ga opsjedaju. Jedna od takvih je manija da se stvori apsolutni tekst, a to je najbolje prikazano kroz simbol alepha. Taj se cilj čini nedostupnim ako uzmemo u obzir da je naše jedino sredstvo jezik, a taj je manjkav i ograničen, kao što u prilično poznatom odjeljku kaže pripovjedač „Alepha“: „Svaki jezik tvori spisak simbola; da bi se njima baratalo, sugovornici moraju imati zajedničku prošlost. Kako da drugima prenesem beskonačni Aleph što ga moje bojažljivo sjećanje tek ovlaš zahvaća?“<sup>50</sup>

Kao u tolikim Borgesovim pripovijestima, ovdje također imamo pripovjedača u prvome licu. Štoviše, i ovdje, kao i u tolikim drugima, pripovjedač je jednak protagonistu i autoru, odnosno Borgesu, što vidimo iz sljedećeg citata: „Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz draga, Beatriz zauvijek izgubljena, to sam ja, Borges.“<sup>51</sup> Takav pripovjedač stvara neku vrstu iluzije autobiografskoga diskursa, što definira Philippe Lejeune kao autobiografski sporazum, čime u neku ruku navodi čitatelja da povjeruje u stvarnost pripovijesti.<sup>52</sup> Taj pripovjedač-lik-autor pripovijeda svoje tugovanje za Beatriz Viterbo i svoj običaj da dolazi u njezinu kuću gdje večera s njezinim rođakom, Carlosom Argentinom Danerijem. Njega on smatra osrednjim pjesnikom, pa mu se čak i ruga: „Shvatio sam da se pjesnikov rad ne svodi na pisanje pjesama; on je u smišljanju razloga da mu poezija zavrijedi divljenje: naravno, taj naknadni rad mijenja djelo u pjesnikovim očima, ali ne i u očima drugih ljudi.“<sup>53</sup>

Zadatak koji Daneri postavlja sebi kao cilj jest napisati epski spjev koji će minuciozno opisati svaku od točaka na svijetu. Iako se taj pokušaj čini nemogućim, pa čak i pomalo smiješnim, Daneri otkriva pripovjedaču da se izvor njegove inspiracije za pisanje nalazi u samoj kući, točnije u podrumu. Riječ je o Alephu, a to je „jedna od točaka u prostoru koja sadrži sve točke“, „mjesto gdje se nalaze, odvojeno, sva mjesta na zemaljskoj kugli, viđena sa svih

---

<sup>50</sup> Jorge Luis Borges: „Aleph“, u: *Aleph*, Globus media, Zagreb, 2004, str. 118.

<sup>51</sup> Isto, str. 117.

<sup>52</sup> Usp. Philippe Lejeune: „Autobiografski sporazum“, u: *Autor, pripovjedač, lik* (priredio Cvjetko Milanja), Svjetla grada, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Pedagoški fakultet, Osijek, 2000, str. 201-236.

<sup>53</sup> Isto, str. 112.

strana.“<sup>54</sup> Iako je na početku sumnjičav, pripovjedač ubrzo na vlastitoj koži doživljava iskustvo koje je nemoguće prenijeti drugima.

Pripovjedač „Alepha“ nije jedini kojemu je nemoguće opisati i prenijeti ono što je vidio u podrumu kuće u ulici Garay. Slično se događa i Tzinacánu u tamnici, koji je uspio shvatiti tajni zapis na jaguaru. On najprije pokušava povratiti sve svoje sjećanje, što i uspijeva, ali kako bi mogao sve što je osjećao i doživio izgovoriti? Takvi primjeri dobro oslikavaju tjeskobu kojoj je uzrok ovaj problem. Isto tako, ukazuju na filozofske temelje koje smo nastojali ocrtati u prethodnome poglavlju. Čak i da nekom pojedincu pođe za rukom spoznati Istinu, jezik bi mu se ispriječio na putu da je prenese drugima. Borges taj problem još i produbljuje, i to u priči „Babilonska knjižnica“:

Stanovit broj - *n* - mogućih jezika služi se istim leksikom; u nekima, simbol *knjižnica* dade se ispravno protumačiti kao *posvemašnji i trajni sistem šesterokutnih galerija*, ali *knjižnica* je *kruh* ili *piramida* ili bilo što, i šest riječi objašnjenja imaju drugi smisao. Jesi li ti koji me čitaš siguran da razumiješ moj jezik?<sup>55</sup>

Sukob između stvarnosti i jezika, koji je neadekvatan kako bi komunicirao tu istu stvarnost, proizlazi iz žudnje za cjelovitošću. Kada pisac piše svoj tekst, nikada ne može prenijeti u potpunosti svoje iskustvo jer ljudski jezik ne može vjerno opisati stvarnost, pa se uvijek nešto izgubi, uvijek se pribjegava generalizaciji. Ipak, autor teži nekoj vrsti savršene komunikacije. Taj naum nikada ne iščezava iako se čovjek nikada ne može u potpunosti osloniti na jezik, jer, kako objašnjava Borges u eseju o Quevedu, „stvarnost nije verbalna.“<sup>56</sup> Komunikacija, a onda i sama književnost, traži svojeg primatelja, a to je čitatelj, te u njemu traži samoga sebe. U drugome ogledu, „Napomena o (k) Bernardu Shawu“, Borges će reći da je „jedna knjiga više od verbalnog ustrojstva, ili niza verbalnih ustrojstava; ona je dijalog koji zapodijeva sa svojim čitateljem i intonacija koju pridaje svojem glasu i promjenjive ili nepomične slike što mu ih stavlja u pamćenje. Taj je dijalog beskonačan (...).“<sup>57</sup>

Vezano uz jezik, koji je jedna od točaka oko kojih se kritičari Borgesova djela jednoglasno slažu da je to njegov glavni predmet interesa, njega je moguće proučavati kao sredstvo kojim se nastoji uspostaviti neka vrsta reda u kaosu koji vlada svemirom. U prvim

---

<sup>54</sup> Isto, str. 116.

<sup>55</sup> Jorge Luis Borges: „Babilonska knjižnica“, cit. djelo, str. 95.

<sup>56</sup> Jorge Luis Borges: „Quevedo“, cit. djelo, str. 51.

<sup>57</sup> Jorge Luis Borges: „Napomena o (k) Bernardu Shawu“, cit. djelo, str. 167.

knjigama ogleda *Inquisiciones (Istraživanja)*, *El tamaño de mi esperanza (Razmjer moje nade)*, a posebno u *El idioma de los argentinos (Jezik Argentinaca)* možemo uočiti utjecaj Benedetto Crocea, osobito kada Borges govori o alegoriji i jezičnom izrazu. Međutim, u kasnijim tekstovima Borges se nije libio tražiti slabe točke Croceovih postavki te ih je supostavio onima koje izlaže Chesterton, iako i to *cum grano salis*, što pokazuje u ogledu o Nathanielu Hawthorneu (*Druga istraživanja*). Chesterton, koji nastoji vratiti vrijednost alegorije, tvrdi kako je ona odraz nedohvatljive stvarnosti.

Kada razmišljamo o ograničenosti jezika, jasno je da je realizam kao takav nemoguć. Stvarnost je nedohvatljiva preko ljudskog jezika, ograničenog sustava određenog broja zvukova (iako nam se sam broj mogućih kombinacija čini čudovišno velik). S druge strane, kako je jezik sasvim arbitraran sustav neovisan o objektivnoj stvarnosti, ona može lako biti falsificirana. Isto tako, ljudska iskustva nisu beskonačna. Kada spojimo ta iskustva s mogućnostima njihova izražavanja kroz jezik, neizbježan je zaključak kako smo osuđeni na stalna ponavljanja. Sve je već mišljeno, sve je već osjećano. Imajući to na umu, kada pisac pokušava napisati nešto novo, što je zapravo neka vrsta utopističkog nastojanja, može lako upasti u zamku prekomjernog iskorištavanja lingvističkih resursa, ne uzimajući u obzir ono što sam želi reći. Taj problem Borges oprimjeruje citiranjem Jouberta te ga komentira podrugljivo:

"More than a single man, he is human nature, with the moderation of a saint, the justice of a bishop, the prudence of a doctor, and the power of a great soul." Here Joubert played on variations with a certain insolence; he wrote (and perhaps thought) "the moderation of a saint," and immediately afterward the inevitability that there is in language took control of him and linked three more clauses, all filled with symmetry and an air of negligence. It is as if he stated, "With the moderation of a saint, the this of another, the whatever of a who knows what and the anything of a great soul." The original is no less vague than this framework; the intoned clauses of both correspond no longer to words but to emphatic simulations of words. If prose, with its minimal presence of rhythm, carries such servile baggage, what will verse not bring along?<sup>58</sup>

Ograničenost mogućnosti izražavanja stvarnosti okreće Borgesa tzv. „parazitskoj“ književnosti ili *second-hand* književnosti. Gubitak vjere u postojanje originalnosti jest ideja koju Borges preuzima od Macedonija Fernández, koji u proslovu eksperimentalnog romana *Museo de la novela de la Eterna* (1967) kaže: „Sve je već napisano, sve je rečeno, sve učinjeno,

---

<sup>58</sup> Jorge Luis Borges: „An investigation of the word“, *Selected non-fictions*, Viking, New York, 1999, str. 37-38.

čuo je Bog kako mu govore, a još nije stvorio svijet, ničega nije bilo još. Već su mi i to rekli, odgovorio bi iz starog, rascijepljenog Ništavila. Pa je počeo.“<sup>59</sup>

Unatoč toj limitiranosti jezika, nedohvatljivosti stvarnosti pomoću tog jezika i nepostojanju originalnosti, književnost jest jedino oruđe koje je na raspolaganju piscima kako bi dali smisao svom postojanju te ga na neki način i opravdali, što kaže Jaromir Hladík kada se obraća Bogu sa svojom zamolbom. Štoviše, Borges smatra kako se književnost, koja je neodvojiva od jezika, ne može svesti na nepromjenjiv sustav: „Da je književnost samo verbalna algebra, bilo tko mogao bi proizvesti bilo koju knjigu, okušavajući varijacije.“<sup>60</sup> S druge strane, mogućnost da se baš to napravi, da se napiše bilo koja knjiga, jest motiv koji se pojavljuje u nekoliko Borgesovih priča, od kojih smo već spomenuli „Pierra Menarda, pisca *Don Quijota*“. Kao primjer možemo navesti i „Babilonsku knjižnicu“ u kojoj se nalaze baš sve knjige. Iako su kombinacije i varijacije nezamislivo brojne, one su i dalje konačne, pa će se stoga sve pojaviti u knjižnici.

### 3.3.(Ne)stvarnost

Sada prelazimo na sljedeći tematski krug koji smo nazvali filozofskim. Ta zaokupljenost filozofskim temama nazire se u svakoj od Borgesovih knjiga ogleda, a ujedno su i nit vodilja njegovih priča. To ćemo ponajprije moći zapaziti u knjigama *Rasprava*, *Povijest vječnosti* i *Druga istraživanja* te u zbirkama priča *Izmišljaji* i *Aleph*.

Međutim, možda je *Povijest vječnosti*<sup>61</sup> djelo koje se najizravnije dotiče tih tema. Valja ponoviti kako su te teme vrlo usko povezane s onima literarne naravi kojima se Borges bavi, a posebno s problematikom neadekvatnosti jezika. Njime bi trebalo biti moguće izraziti doživljaje ljudskog uma, međutim, i taj je um osuđen na pojednostavljivanje. Iako takav pogled na tu problematiku može dovoditi do očaja, može nas i utješiti: „netočnost je u književnosti podnošljiva ili vjerodostojna, jer joj u stvarnosti uvijek naginjemo. Pojmovno pojednostavljenje

---

<sup>59</sup> Macedonio Fernández: *Museo de la novela de la Eterna*, ALLCA XX, Madrid, 1993, str. 8 (prevela N.C.).

<sup>60</sup> Jorge Luis Borges: „Napomena o (k) Bernardu Shawu“, cit. djelo, str. 168.

<sup>61</sup> Sam naslov nas nastoji podsjetiti kako, iako je Borges intimidirajući autor, a teme kojima se bavi daleko su od banalnih, on ima i smisla za humor. Ironija u naslovu ove knjige je samo jedan od primjera Borgesovih igara.

složenih stanja mnogo put se zbiva u tren oka. Sam čin opažanja, iščekivanja, selektivne je prirode (...).“<sup>62</sup>

Prema rječniku Španjolske kraljevske akademije, stvarnost je: 1) stvarno postojanje nečega, 2) istina, ono što se zaista dogodi, 3) ono što je učinjeno ili ima praktičnu vrijednost, nasuprot fantastičnome i iluzornome.<sup>63</sup> Iako se može činiti samorazumljivom, stvarnost nije lako definirati. Krenemo li od navedenih definicija, primijetit ćemo da je prvo objašnjenje prilično tautološke naravi. Druga također nije od velike pomoći, jer - što to uopće jest istina? Naposljetku, treća je tek suprotstavljanje, odnosno usporedba termina s njegovim antonomom. Stvarnost je tako jedno od pitanja na koja filozofi nastoje odgovoriti, ali još uvijek nisu došli do zadovoljavajuće definicije.

Oslonimo li se na vlastito iskustvo, vidjet ćemo kako svatko od nas doživljava stvarnost na osobit način, odnosno, svatko od nas ima svoju verziju stvarnosti, pa je ona itekako subjektivna. Jedna i istinita stvarnost ne postoji. Prema idealističkom shvaćanju, koje je osnova mnogih Borgesovih tekstova, svijet ne postoji izvan našeg uma. Stoga je stvarnost tek naša percepcija svijeta. Međutim, kao što pokazuje u tekstu „Borges i ja“ (*Tvorac*), ni naše „ja“ nije „jednoslojno“: „Drugome, Borgesu, zbivaju se stvari. Pješačim po Buenos Airesu i zastanem začas, možda i nehotice, da pogledam luk trijema i vrata s rešetkama; o Borgesu dobivam vijesti iz pisama i vidim mu ime na popisu nastavnika ili u biografskome rječniku.“<sup>64</sup>

Podvojenost jastva jest motiv priče „Drugi“, iz zbirke *Knjiga od pijeska*, koja tu problematiku radikalizira. Protagonist te pripovijesti razgovara sa samim sobom, samo mladim. Borges i u drugim tekstovima ističe da naša osobnost nije jedinstvena cjelina, da nismo oni isti koji smo bili jučer, niti smo oni koji ćemo biti sutra. U „Povijesti vječnosti“ kada govori o Svetom Trojstvu, Borges opisuje užas koji u njemu bude ogledala: „Pakao je puko fizičko nasilje, ali te tri nerazmrsive Osobe uzrokuju intelektualni užas, neizmjernost prigušenu i varljivu kao sučelice postavljena zrcala.“<sup>65</sup>

O stvarnosti Borges piše i u ogledu „Pretposljednja verzija stvarnosti“ (*Rasprava*), koji već samim naslovom govori kako stvarnost može biti zbunjujuća, jer ako postoji samo jedna, bilo bi apsurdno reći da je to njezina „pretposljednja verzija“. Na početku samog teksta

---

<sup>62</sup> Jorge Luis Borges: „Postuliranje zbilje“, cit. djelo, str. 222.

<sup>63</sup> Definicija dostupna na: <http://dle.rae.es/?id=VH7cofQ>.

<sup>64</sup> Jorge Luis Borges: „Borges i ja“, u: *Pjesme i druga istraživanja*, Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1976, str. 95.

<sup>65</sup> Jorge Luis Borges: „Povijest vječnosti“, *Povijest vječnosti*, Zagrebačka naklada, Zagreb, 2001, str. 22.



nalazimo sažetak glavnih ideja Korzybskijeve knjige *The Manhood of Humanity*, koji je napisao Francisco Luis Bernárdez. Na njegovoj se bilješki temelje Borgesovi argumenti, jer samu knjigu, kako priznaje, nije pročitao:

*Život, po Korzybskom, ima tri dimenzije: dužinu, širinu i dubinu. Prva dimenzija pripada životu biljaka. Druga dimenzija pripada životu životinja. Treća dimenzija odgovara ljudskom životu. Život bilja jest život u dužinu. Život životinja jest život u širinu. Ljudski život jest život u dubinu.*<sup>66</sup>

Međutim, Borges odmah odbacuje te tvrdnje: „Ne vjerujem da bi puka simetrija dviju od njegovih ljudskih razdioba, suprotstavimo li je neprocjenjivoj i zagonetnoj stvarnosti, bila dovoljna da je razjasni i postane bilo što drugo osim praznoga aritmetičkoga naklapanja.“<sup>67</sup> Osim toga, prema Korzybskom, ljudi su jedini koji nastanjuju vremensku dimenziju, pa tako životinje, primjerice, žive u vječnosti. Kako primjećuje Borges, Korzybskijeva hijerarhija nije nešto novo, o tome su pisali i Schopenhauer i Rudolf Steiner, a predlagali su je i Mauthner, iako s ironijom, te Gaspar Martín.

Ono što pobija Korzybskijevu tezu, međutim, jest i pojam prostora pomoću kojeg razlikuje život biljaka i život životinja. Za Borgia, kao što ćemo pokazati i u poglavlju o vremenu, prostor je tek jedna od dimenzija vremena, pa je stoga i inferiorna u odnosu na vrijeme. Ovaj Borgesov ogled još je jedan od primjera kako se tematski krugovi njegovih tekstova uvijek preklapaju.

Primjer problematizacije stvarnosti možemo pronaći u gotovo svakoj Borgesovoj fantastičnoj pripovijesti, odnosno svaka od njih propitkuje naš svijet, percepciju istoga, kao i percepciju stvarnosti. Međutim, odabrali smo prvu priču iz *Izmišljaja*, „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ zbog toga što je u njoj stvarnost izravno poljuljana i to falsificiranom stvarnošću. Pripovjedač koji je istovjetan protagonistu i autoru, odnosno Borgesu, zajedno s Bioyem Casaresom u *The Anglo-American Cyclopediji* otkriva članak o zemlji nazvanoj Uqbar. Intelektualci te izmišljene zemlje su naumili izmisliti ne samo zemlju, već i cijeli planet s njegovim vlastitim zakonima fizike. Pomalo, kako vrijeme odmiče, taj lažni svijet postaje jači od stvarnosti u kojoj pripovjedač živi. Ono što je indikativno za Borgesovu fantastiku jest odnos ljudi s Tlöna prema metafizici: „Tlönski metafizičari ne tragaju za istinom, pa čak ni za

---

<sup>66</sup> Jorge Luis Borges: „Pretposljednja verzija stvarnosti“, cit. djelo, str. 204.

<sup>67</sup> Isto, str. 204.

vjerodostojnošću: oni traže iznenađenje. Smatraju da je metafizika dio fantastične književnosti.<sup>68</sup>

Mogućnost postojanja nekoliko različitih svjetova, posebno onih lažnih, unosi sumnju u stvarnost kakvu poznajemo. Drugi fenomen zbog kojeg preispitujemo stvarnost ili našu percepciju iste jest san. Drugim riječima, stvarno i imaginarno se najviše miješaju upravo u snovima. U ogledu „Coleridgeov cvijet“ Borges analizira ideje trojice autora: Coleridgea, Wellsa i Henryja Jamesa. Prvi zaključuje sljedeće: „Kad bi čovjek mogao proći kroz Raj u snu, i da mu se dade cvijet kao jamstvo da je duša njegova odista ondje bila, i da nađe taj cvijet u ruci kad se probudi - da! - što bi onda bilo?“<sup>69</sup> U ogledu „Coleridgeov san“ Borges uspoređuje književni čin sa snovima, ali i obrnuto. Implicira mogućnost da je cijeli svijet samo san koji dijelimo.

U ogledu „Coleridgeov cvijet“ Borges razrađuje ideju koja je temelj pripovijesti „Kružne razvaline“, gdje protagonist nastoji nametnuti vlastite snove stvarnosti. Njegov je zadatak sanjati i tako stvoriti čovjeka koji će biti njegov sin. Uz pomoć boga Vatre sanjar uspijeva stvoriti cijelu jednu osobu. Međutim, čuvši priče o čovjeku koji je prošao kroz vatru bez ikakve boli ni fizičkog oštećenja, mag se boji da će njegov sin tako otkriti da je njegovo postojanje lažno, da je tek san svojeg stvoritelja. Na kraju pripovijesti dogodi se požar, a protagonist je pomiren sa svojom smrću. No vatra ga uopće ne dotiče i tako shvaća da je i on samo kreacija nekog neznanca koji ga sanja.

### 3.4. Vrijeme

Od tema kojima se Borges bavi među najintragantnijima je zasigurno tema vječnosti, s kojom su povezani pojmovi kao vječno vraćanje, besmrtnost, beskonačno te vrijeme kao oponent vječnosti. Prema Platonu, vrijeme je „pokretna slika vječnosti“, dok je vječnost „obrazac i praoblik vremena“.<sup>70</sup> Moguće je i drugačije izraziti maloprije rečeno - vječnost, beskonačnost, besmrtnost i vječno vraćanje jesu koncepti izvedeni iz vremena. Osim te prilično

---

<sup>68</sup> Jorge Luis Borges: „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“, cit. djelo, str. 23.

<sup>69</sup> Jorge Luis Borges: „Coleridgeov cvijet“, cit. djelo, str. 16.

<sup>70</sup> Jorge Luis Borges: „Povijest vječnosti“, cit. djelo, str. 9.

nejasne definicije vremena kao pokretne slike vremena, nije nimalo jednostavno definirati vrijeme.

U ogledu „Povijest vječnosti“ Borges propitkuje poimanje vremena kakvo je nama uobičajeno. Ogled započinje tako što dovodi u sumnju smjer vremena od prošlosti prema budućnosti, jer bi oni koji tvrde kako vrijeme teče u suprotnome smjeru isto tako mogli biti u pravu. Sljedeći problem koji proizlazi iz ovakvih opažanja o vremenu jest i to da postoje učenja koja sasvim isključuju pojam budućnosti iz koncepta vremena. Kao primjer Borges spominje Bradleya koji sadašnjost definira kao stalnu agoniju dezintegracije prošlosti. Osim toga, tu su škole koje negiraju sadašnjost smatrajući je nedostupnom.<sup>71</sup> Još jedna prepreka u definiranju vremena je i nemogućnost „usklađivanj[a] individualnoga vremena svakog čovjeka s općim vremenom matematike“, <sup>72</sup> odnosno, relativnost vremena.

Fenomen individualnog vremena nasuprot mjerljivom vremenu jest središnji problem pripovijesti „Tajno čudo“. Najprije se opisuje život Jaromira Hladíka, autora nedovršene tragedije *Neprijatelji* i djela *Obrana vječnosti*, kojeg je uhitio Gestapo te ga osudio na smrt strijeljanjem. Čekajući datum izvršenja smrtno kazne, Jaromir najprije pokušava zamisliti zadnji dan svojega života, a onda razmišlja o svojim djelima. Svih se odriče, osim tragikomedije *Neprijatelji*: „Svu tu sumnjivu i klimavu prošlost Hladík je želio iskupiti stihovanom dramom *Neprijatelji*. (Hladík je odabrao stih zato što on ne da gledaocima da zaborave nestvarnost, koja je preduvjet svake umjetnosti.)“<sup>73</sup>

Protagonist, koji je prije svega pisac te stoga smisao svojega života traži u svojim djelima, koja bi mogla sačuvati ono bitno od njegova života, upućuje molbu Bogu: „*Ako na neki način postojim, ako nisam jedno od tvojih ponavljanja ili pogrešaka, postojim kao autor Neprijatelja. Za dovršenje te drame, koja može iskupiti i mene i tebe, treba mi godinu dana. Udijeli mi te dane, o Ti koji upravljaš stoljećima i vremenom.*“<sup>74</sup> Bog mu ustupljuje to vrijeme, pa jedna minuta Hladíku traje jednu godinu, odnosno za njega vrijeme teče drugačije nego za ostale. Ova priča nije jedina koja tematizira vrijeme kao ljudsko iskustvo. Subjektivni doživljaj proteklog vremena ni za Vincenta Moona se ne poklapa s onim što bismo nazvali objektivnim doživljajem vremena.

---

<sup>71</sup> Usp. isto, str. 11.

<sup>72</sup> Isto, str. 11.

<sup>73</sup> Jorge Luis Borges: „Tajno čudo“, cit. djelo, str. 175.

<sup>74</sup> Isto, str. 177.

Osim navedenih poteškoća u definiranju vremena i njegovih svojstava, ima i onih koji sasvim negiraju postojanje vremena, o čemu je riječ u ogledu „Novo pobijanje vremena“, kojim završava knjiga *Druga istraživanja*. Iako i sam pobija vrijeme u pripovijesti „Osjećanje u smrti“, koja je objavljena prvi put 1928. godine u knjizi *El idioma de los argentinos*, a zatim je prenesena u tekstove „Povijest vječnosti“ i „Novo pobijanje vječnosti“, Borges priznaje kako ga nijedno od tih pobijanja ne zadovoljava. U spomenutoj pripovijesti kaže: „Vrijeme, ako možemo zamisliti tu istovjetnost, jest obmana: nerazlikovanje i neodvojivost jednoga trenutka od svojega prividnog *jučer* i drugoga od svojega prividnoga *dan* dovoljno je da ga razori.“<sup>75</sup>

U „Novom pobijanju vremena“ Borges se koristi argumentima dvaju filozofa. Prvi od njih jest Berkeley i idealističko učenje čija je maksima *esse est percipi*. Prema tom učenju svijet ne postoji izvan našega uma, što bi značilo kako stvari oko nas prestaju postojati u trenutku naše smrti. Međutim, Berkeley isto tako tvrdi da postoji i um koji sve misli, nas i naš svijet, a taj je um Bog. Tim idealističkim tezama Borges suprotstavlja teze Davida Humea, koji poriče postojanje duha jer ne postoje dokazi jedinstvenog jastva. Drugim riječima, čovjek je, prema Humeu, „svežanj ili zbirku raznih opažaja, koji dolaze jedan za drugim nepojmljivom brzinom.“<sup>76</sup>

Pomoću tih argumenata Borges dolazi do zaključka da, ako ne postoje ni materija ni duh, onda ni vrijeme ne može postojati. Ono što će najviše iznenaditi čitatelja jest drugačiji zaključak - da vrijeme ipak postoji i da su naši pokušaji njegovoga pobijanja tek čin očajnika. Priznati da vrijeme postoji i teče znači priznati da smo prolazni, da je sve što smo doživjeli nepovratno, da smo i sami ireverzibilni. Stoga je negacija vremena tek uzaludni pokušaj traženja spasa.

Rekli smo već kako je moguće vrijeme definirati kao pokretnu sliku vječnosti. S konceptom vječnosti, a onda i beskonačnog, koje je usko povezano s njime, Borges se konstantno poigrava. Za kršćane vječnost znači istodobnost prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, čime se pobija postojanje vremena. Odnosno, vječnost nije za kršćanstvo puko zbrajanje vremenskih odsječaka, već je riječ o sjedinjenju tih odsječaka u jedan jedini trenutak.

Sljedeći način poimanja vječnosti jest onaj kako ga poimaju idealisti, a barata terminom arhetipova. Platon tvrdi kako je naš svijet samo iluzija, a pravi, istinit i vječan svijet jest svijet ideja. Usporedimo li sada ta dva načina poimanja vječnosti, uočiti ćemo kako je idealistički

---

<sup>75</sup> Jorge Luis Borges: „Povijest vječnosti“, cit. djelo, str. 37.

<sup>76</sup> Jorge Luis Borges: „Novo pobijanje vremena“, cit. djela, str. 188.

svijet arhetipova mnogo siromašniji od našega svijeta. S druge strane, kršćanstvo ima sasvim suprotan stav. Kršćanska vječnost „želi skupiti pojedinosti svijeta u jednu sekundu.“<sup>77</sup> Iako ta tema zaokuplja mnogo prostora u Borgesovim tekstovima, zapravo je eksplicitno obrađuje samo u svojim ogledima, na što upućuje Jaime Alazraki u knjizi *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: temas, estilo* (Narativna proza Jorgea Luisa Borgesa: teme, stil).<sup>78</sup>

Tu je temu, međutim, moguće naslutiti u pričama u kojima se pojavljuje motiv besmrtnosti, što je slučaj u priči „Besmrtnik“. Pripovijest započinje pronalaskom rukopisa umetnutog među stranice Popeovog prijevoda *Ilijade*. Pronalazač rukopisa transkribira taj tekst u kojem pripovjedač, čije je ime Marco Flaminio Rufo, kako nam sam otkriva, pripovijeda pripovijest o potrazi i pronalasku tajnoga Grada Besmrtnika. Ono što je neobično u toj priči, osim same činjenice da protagonist postaje besmrtnan, jest i to što on nije samo Flaminio Rufo, odnosno vojnik iz Dioklecijanova doba: on je isto tako i Homer, i Joseph Cartaphilus, i svaki čovjek, zbog čega shvaća kako je besmrtnost neka vrsta čovjeku nepodnošljiva prokletstva:

Smrt (ili njezino spominjanje) izaziva u ljudima izvještačenost i patetičnost. Oni su dirljivi u svojoj nestvarnosti; svaki njihov potez može biti posljednji; nema lica koje se ne muti i razlijeva, kao lice u snovima. Za smrtnike je sve nepovratno i slučajno. Za Besmrtnike, naprotiv, svaki čin (i svaka misao) odjek je onih što su mu prethodili, bez vidljiva počela, ili točan nagovještaj onih što će ga u budućnosti vrtoglavo ponavljati. Nema ničega što se ne bi izgubilo u postojanim zrcalima. Ništa se ne može dogoditi samo jednom, nešta nema draž prolaznosti.<sup>79</sup>

Motiv zrcala, koji je specifičan za Borgesova djela, otkriva užas koji proizlazi iz mogućnosti da pojedinac postane besmrtnan. Takav će čovjek neizbježno doživjeti sve, osjetiti sve, neće moći izbjeći ni jedan detalj iz života ljudi. Stoga je besmrtnik svaki čovjek, a time se sasvim poništava osobnost svakoga od nas.

---

<sup>77</sup> Jorge Luis Borges: „Povijest vječnosti“, cit. djelo, str. 30.

<sup>78</sup> Jaime Alazraki, cit. djelo, str. 112.

<sup>79</sup> Jorge Luis Borges: „Besmrtnik“, cit. djelo, str. 15.

### 3.5. Vječno vraćanje

Povezan s vječnosti jest i pojam vječnog vraćanja. Iako Borges u ogledima „Učenje o ciklusima“ i „Kružno vrijeme“ nastoji opovrgnuti ovaj Nietzscheov koncept, on je Borgesu jedan od najdražih obrazaca vremena. U drugom od spomenutih tekstova Borges izlaže tri osnovna načina shvaćanja vječnog vraćanja. Prvi se pripisuje Platonu, a zapravo ga je formulirao neki astrolog nakon Platonove smrti: „ako je vrijeme putovanja planeta kružno, bit će da je takva i povijest svijeta; na kraju svake platonske godine opet će se roditi isti ljudi i zadesit će ih isti usud.“<sup>80</sup>

Drugi način je definirao Nietzsche. Prema njemu, broj atoma od kojih je svijet sastavljen jest konačan. Ako je vrijeme beskonačno, onda će se kombinacije bez ikakve sumnje ponoviti nakon nekog vremena. U priči „Babilonska knjižnica“ također možemo uočiti igranje idejom vječnog vraćanja kako ga je objasnio Nietzsche. Ako je naš svijet sastavljen od konačnog broja atoma, ma koliko taj broj bio velik, onda će taj isti svijet imati i konačan broj svojih produkata.

U prvom pak od spomenutih dva ogleda, „Učenje o ciklusima“, Borges nastoji opovrgnuti Nietzscheovu tezu pomoću teorije skupova koju je postavio Georg Cantor. Ta teorija „[t]vrdi da je broj točaka u svemiru beskonačan, te da je jednako i s jednim metrom; čak s dijelom toga metra svemira.“<sup>81</sup> Međutim, Borges tu ne staje sa svojim pobijanjem Nietzschea, već opet pribjegava Zenonovom paradoksu, koji sažeto glasi:

Ahilej trči deset puta brže od ko[r]njače, i pušta je deset metara ispred sebe. Ahilej pretrči tih deset metara, a kornjača pretrči metar, Ahilej pretrči taj metar, a kornjača decimetar; Ahilej pretrči taj decimetar, a kornjača centimetar; Ahilej pretrči taj centimetar, a kornjača milimetar; Ahilej pretrči i taj milimetar, a kornjača desetinku tog milimetra, i tako u beskraj, te Ahilej može trčati u beskonačnost a da je ne dostigne.<sup>82</sup>

Pomoću tog paradoksa Borges kaže kako, čak i da možemo sve točke svemira povezati tako da odgovaraju kardinalnim brojevima, ne možemo zanemariti činjenicu da postoje i realni brojevi. Primijenimo li to na svemir, doći ćemo do zaključka kako je on sastavljen od

---

<sup>80</sup> Jorge Luis Borges: „Kružno vrijeme“, cit. djelo, str. 90.

<sup>81</sup> Jorge Luis Borges: „Učenje o ciklusima“, cit. djelo, str. 75.

<sup>82</sup> Jorge Luis Borges: „Vječna utrka Ahileja i kornjače“, cit. djelo, str. 247.

beskonačnog broja točaka, pa ako vječno vraćanje nije nemoguće, onda je ono izrazito nevjerojatno.

Treće shvaćanje jest da se ciklusi zaista ponavljaju, ali da nisu identični, već slični, čime se Borges suprotstavlja Johnu Stuartu Millu koji sasvim odbacuje mogućnost periodičkog ponavljanja povijesti. Uz mnoge autore koji se slažu s ovakvim poimanjem vječnog vraćanja, među ostalima, Vergilije, Shelley, Francis Bacon, Gerald Heard, Spengler, Vico, Schopenhauer, Emerson, Spencer i Poe, Borges citira Marka Aurelija. On smatra da stvarnost prošlosti i budućnosti ne postoje, a ne postoje ni novosti. Međutim, Borges se neće složiti s time:

Marko Aurelije potvrđuje da su mnoge pojedinačne sudbine analogne, ali da nisu istovjetne. Tvrdi da bilo koje razdoblje - stoljeće, godina, jedna noć, možda neuhvatljiva sadašnjost - sadrži čitavu povijest. Tu je pretpostavku, u njezinu krajnjem obliku, lako odbaciti: jedan je okus različit od drugoga, deset minuta fizičke boli nije isto što i deset minuta algebre. Primijenimo li je na velika razdoblja, na sedamdeset godina starosti koje nam dodjeljuje Knjiga psalama, ta je pretpostavka vjerodostojna i podnošljiva. Ona se svodi na tvrdnju da je broj opažaja, uzbuđenja, misli i ljudskih mijena ograničen i da ćemo ga iscrpiti prije smrti.<sup>83</sup>

Vratimo li se opet na primjer priče „Babilonska knjižnica“, vidjet ćemo da je taj treći način na koji se može shvatiti vječno vraćanje temelj na kojem Borges gradi svoju knjižnicu. Na kraju pripovijesti i sam pripovjedač sugerira kako svijet koji znamo zasigurno mora funkcionirati na isti način kao i njegova knjižnica. S obzirom na to, odgovor na pitanje je li svijet beskonačan ili ipak ima granice jest: „*Knjižnica je neograničena i periodička.*“<sup>84</sup>

Još jedan primjer ponavljanja sličnih ciklusa možemo pronaći u priči „Vrt razgranatih staza“, koja naslovom odgovara imaginarnom Borgesovu romanu kojim se bavi Stephen Albert. I ovdje se vrijeme poima kao ciklično, i isto tako njime ne vlada nikakav red, što je jednako trećem, odnosno Borgesovom načinu razumijevanja vječnog vraćanja. O tome piše i u ogledu u „Vrijeme i J. W. Dunne“: „Već je Schopenhauer napisao da su život i snovi listovi iste knjige, i da čitati ih po redu znači živjeti; prelistavati ih znači sanjati.“<sup>85</sup> Knjiga Ts'ui Pena iz „Vrta

---

<sup>83</sup> Jorge Luis Borges: „Kružno vrijeme“, cit. djelo, str. 94-95.

<sup>84</sup> Jorge Luis Borges: „Babilonska knjižnica“, cit. djelo, str. 96.

<sup>85</sup> Jorge Luis Borges: „Vrijeme i J. W. Dunne“, cit. djelo, str. 28.

razgranatih staza“ je zapravo labirint, a kaotičan je jer nastoji opisati simultanost vremena, što pokušava i pripovjedač iz „Alepha“.

Ideja o tom periodičkom vraćanju je vidljiva i u priči „O izdajici i junaku“, gdje junak, po imenu Ryan, istražujući zagonetku smrti svojega pradjeda, Fergusa Kilpatricka, otkriva nevjerovatne sličnosti između njegove smrti i smrti Cezara. Zatečen tim podudarnostima, Ryan istražuje teorije o kružnom vremenu, pa čita Vica, Hegela i Spenglera. Međutim, otkriva kako poklapanje s Cezarovom smrću nije jedino, već postoji paralela i s *Macbethom*, što dodatno začuđuje Ryana: „Već je bilo dovoljno čudesno što povijest preslikava povijest, ali da povijest preslika književnost, to je već nezamislivo...“<sup>86</sup>

Zaista, za Borgesa ne postoji nikakav razlog zbog kojeg povijest ne bi mogla kopirati književnost, a ta ideja po kojoj književnost može biti referencijalni sustav stvarnoga svijeta jest jedan od temelja njegovih fantastičnih svjetova. Međutim, u spomenutoj priči teorija o cikličnom vremenu pada u vodu zbog vrlo jednostavnog objašnjenja, a to je da je sve to Nolanov plan. Takvom manipulacijom povijesti stvara se *mise-en-abyme*, tj. predstava za grad. Sličan postupak možemo primijetiti i u priči „Čovjek na pragu“. Protagonist koji traži nestalog suca susreće starca koji mu priča pripovijest o nekom drugom sucu. Na kraju doznajemo kako je ta pripovijest odraz onoga što se dogodilo sucu kojega junak traži.

Iako ni izdaleka nismo iscrpili sve tematske slojeve Borgesovih ogleda i priča, nastojali smo dati barem obrise temelja koji će biti važni za fantastični dio njegova opusa. Teme koje smo ovdje prikazali bit će indikativne za taj dio njegova stvaralaštva.

---

<sup>86</sup> Jorge Luis Borges: „O izdajici i junaku“, cit. djelo, str. 147.



## 4. Fantastika

### 4.1. Definicije žanra

Fantastičan žanr je u svojoj prošlosti uvijek bio marginaliziran fenomen, onaj koji pripada iracionalnome, barbarskome ili ludome. Stoga postoje mnogi primjeri kada se fantastičnim elementima u djelima pristupalo s prilično negativnim stavom, pa čak i kada su to bila djela renomiranih autora.<sup>87</sup> Uzrok tomu datira još iz vremena Platona i Aristotela. Unatoč njihovu poznatu neslaganju, obojica su se složili u tome da je fantastično nešto neplemenito i bez vrijednosti, dok je ideal bila mimeza.

Takav je stav opstao kroz stoljeća te zbog toga nije bilo mnogih koji su se posvetili istraživanju materije, iako je danas jasno da je književnost rezultat dvaju impulsa, kako mimeze tako i fantastičnog. Radovi o toj tematici su više-manje novijeg datuma, a interes za fantastiku porastao je sedamdesetih godina prošloga stoljeća. Prema Mery Erdal Jordan, prvi razlog tomu jest bliskost nekih djela fantastičnog žanra postmodernizmu. Nadalje, na pojačan interes je utjecala i radikalna promjena koja se, u odnosu na XIX. stoljeće, desila na planu oblikovanja fantastike. Osim toga, u to je doba kritika, i to posebno anglosaksonska, bila sklona nadjenuti oznaku fantastičnog svakom književnom djelu koje nije mogla svrstati u mimetičko.<sup>88</sup>

Iako fantastično, kao literarni element koji je prisutan u većoj ili manjoj mjeri, postoji oduvijek, kao žanr se afirmiralo tek za vrijeme romantizma, kao što ističe Lidija Kuvač-Levačić.<sup>89</sup> Fantastično je općenito pogodan teren za izražavanje društvenih tabua, zabranjenih želja ili praznovjerja. S obzirom na to možemo zaključiti da fantastično kao žanr ima i socijalnu komponentu. Ti tekstovi predstavljaju ono najnestabilnije u čovjeku, a kako to obično biva, upravo ono što je dio nas i neodvojivo od nas samih, a ovijeno je velom misterije, jest izvor većine naših strahova. S druge strane, fantastična književnost je sredstvo kojim se mogu zadovoljiti želje koje stvarnost koja nas okružuje ne može ispuniti. Tako fantastično može imati i jaku društvenu zadaću. Iako, dakako, može biti subverzivan fenomen nekom režimu, isto tako može podupirati postojeći sustav jer ima svojstvo kompenzacije.<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> Rosemary Jackson kao jedan od primera spominje Dostojevskijev roman *Dvojniki*. Vidi: Rosemary Jackson: „Književnost subverzije“, *Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problemi*, No. 43, 1996, str. 127.

<sup>88</sup> Mery Erdal Jordan: *La narrativa fantástica (evolución del género y su relación con conceptos del lenguaje)*, Vervuert, Frankfurt, 1998, str. 7.

<sup>89</sup> Lidija Kuvač-Levačić: *Moć i nemoć fantastike*, Književni krug, Split, 2013, str. 14.

<sup>90</sup> Valja se prisjetiti, kao što tvrdi Freud, da je cijela umjetnost, a ne samo književnost, neka vrsta kompenzacije, pa popunjavajući rupe u sustavu predstavlja i potporu tom sustavu. Vidi: Rosemary Jackson, cit. djelo.

Osim teškoća koje se tiču definicije samog žanra, fantastično kao termin, barem u hrvatskom jeziku, također je diskutabilan problem.<sup>91</sup> Općenito govoreći, ne postoji konsenzus o terminu koji bi se trebao koristiti. Neki kritičari koriste termine *fantastično* i *fantazija* kao sinonime, dok ih drugi strogo razlikuju. Između ostalog, *fantastično* se može istovremeno koristiti i kao imenica i kao pridjev. Dok imenica označuje žanr, pridjev se referira na obilježje koje neki tekst može, ali ne mora imati, a ponekad se dogodi i obrnuto. U ovom radu koristit ćemo se obama terminima podjednako.

U španjolskome jeziku opisan problem ne postoji, ali je terminologija problematična s obzirom na širinu značenja koja može imati izraz *fantástica književnost*. Uglavnom dolazi do slaganja da svaki žanr u neku ruku ovisi o stvarnom svijetu. Kao što i sam Borges ističe, „ideja o realističnoj književnosti je relativno moderna.“<sup>92</sup> Stoga je i fantastično referencijalno, jer da nije, fantastični bi univerzumi čitatelju bili nezamislivi. U ovom dijelu rada također nam se nameće problem koji proizlazi iz činjenice da je sva literatura neka vrsta referencijalnog diskursa, ali nipošto identičnog onomu na što se referira. Otuda opasnost da se fantastično pomiješa s fikcijom općenito.

Valja nam razmotriti definicije fantastičnog žanra, no prije toga moramo istaknuti kako postoje mnoge točke neslaganja među kritičarima. Pri određivanju fantastike obično se pribjegava definiciji koju je dao Tzvetan Todorov: „[f]antastično, to je neodlučnost što je oseća biće koje zna samo za zakone prirode kada se nađe pred na izgled natprirodnim događajem.“<sup>93</sup> Tri su uvjeta koja se moraju zadovoljiti da bismo neko djelo smatrali fantastičnim:

- 1) tekst treba da primora čitaoca da svet književnih likova smatra za svet živih ljudi i bude neodlučan između prirodnog i natprirodnog objašnjenja događaja o kojima se govori;
- 2) tu neodlučnost isto tako može osećati neki od likova;
- 3) važno je da čitalac zauzme određen stav prema tekstu: on će jednako odbaciti alegorijsko tumačenje, kao i „pesničko“.<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> Koriijen termina *fantastično* i *fantazija* dolazi iz grčke riječi *fantastikos* (φανταστικός), koja znači biti sposoban stvarati slike, biti maštovit. Vidi: Lidija Kuvač-Levačić, cit. djelo, str. 10.

<sup>92</sup> Borges: „Coloquio [entre Santiago Roldán y J. L. B.]“. *Literatura fantástica. Ciclo de conferencias organizado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (24 al 28 de septiembre de 1984)*. Madrid, Siruela, 1985, str. 17-34. Citirano u: Daniel Altamirada: „Campo designativo de la expresión 'literatura fantástica'“, str. 60 (prevela N.C.).

<sup>93</sup> Tzvetan Todorov: *Uvod u fantastičnu književnost*, Rad, Beograd, 1987, str 29.

<sup>94</sup> Isto, str. 37.

Prvi uvjet implicira čitateljevo povjerenje, dok drugi pretpostavlja identificiranje čitatelja s likom. Sam Todorov upozorava da ta tri uvjeta nemaju istu vrijednost. Sam žanr se temelji na prvom i trećem uvjetu. Stoga je drugi uvjet prepušten slobodnom izboru. Drugim riječima, glavno obilježje fantastičnog, odnosno čistog fantastičnog prema Todorovu, jest oklijevanje, bilo čitatelja bilo lika, između dviju mogućnosti objašnjenja ispriповijedanog događaja - prirodno i natprirodno objašnjenje.

Kada se čitatelj ili lik odluči za jedno od tih dva objašnjenja, tekst prelazi u jedan od dva podžanra, a to su čudno i čudesno. Ako odabere prirodno objašnjenje, odnosno, ako smatra da su prirodni zakoni netaknuti, a fenomen je objašnjiv prema njima, govorimo o čudnom. Ako pak se odlučimo da je potrebno prihvatiti nove zakone koji bi mogli objasniti događaj, tada se već nalazimo u domeni čudesnog. Iz toga slijedi da je fantastično uvijek u opasnosti od izumiranja jer stalno ovisi o nesigurnosti. Kada se ta nesigurnost razriješi, nestaje potporanj za klasifikaciju takvog teksta kao fantastičnog. Prema Todorovu, fantastično možemo promatrati više kao privremeno stanje nekog književnog žanra, tj. to je više element koji može postojati u nekom djelu koje će se na kraju prikloniti ili čudesnom ili čudnom.

Iako ne postoji mnogo primjera koji bi se savršeno uklapali u tu klasifikaciju i, posljedično, ako doslovno slijedimo tu teoriju, ne postoje mnogi fantastični tekstovi *par excellence*, ne moramo odmah odbaciti Todorovljev model. Potkategorije koje on spominje u svom *Uvodu u fantastičnu književnost* čine njegovu teoriju prilagodljivom, kao što je to primijetio Cornwell.<sup>95</sup> Bilo kako bilo, Todorovljev je model nezaobilazan u teoriji fantastične književnosti te je početna stanica svakome tko se njome bavi.

Referirajući se upravo na Todorovljevu teoriju, Rosemary Jackson zamjećuje kako fantastično naginje besmislu jer konstantna neodlučnost između dva rješenja dileme u vezi s fantastičnim čini ovaj žanr izrazito nestabilnim.<sup>96</sup> Iz tog istog razloga Amaryll Chanady zamjenjuje riječ neodlučnost s riječju antinomija pod kojom se podrazumijeva istovremena prisutnost dvaju suprotnih kodova - naravnog i nadnaravnog. Druga poznata definicija, ona Kathryn Hume, objašnjava fantaziju kao svaki otklon od konsenzusne stvarnosti, kao autohton poriv književnosti koji se očituje u bezbroj varijacija, od čudovišnih do metafore.<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> Isto, str. 5.

<sup>96</sup> Isto, str. 7.

<sup>97</sup> Kathryn Hume: „Fantastika i mimesis“, *Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problemi*, No. 43, 1996, str. 60.

Vezano uz problematiku Todorovljeva modela, Lidija Kuvač-Levačić to razrješava prihvaćanjem termina u njegovu tehničkom značenju kao i onom općenitijem. Isto tako, razlikuje dva tipa fantazije. Jedan je onaj koji podrazumijeva potpunu irealnost i to naziva čistom fantastikom, dok drugi karakterizira realna situacija koja napreduje prema fantastičnom.

Opasnost da se fantastično pretvori u neku vrstu pojma koji znači sve i ništa, što smo spomenuli u jednom od odlomaka, moguće je lako razriješiti ako ne zaboravimo da svaki žanr treba odrediti s obzirom na druge žanrove. Štoviše, kako ističe Dietrich Petzold, zadaća književne teorije žanrova nije stvaranje čvrstih i nepromjenjivih kategorija.<sup>98</sup> Najbolja književna djela često, ili u većinu slučajeva, nisu čiste manifestacije nekog žanra. Posljedično, da bismo definirali fantastičnu književnost, moramo se baviti konkretnim primjerima i otuda stvarati zaključke.

Prije nego što zaključimo ovo poglavlje, možemo reći da je

fantastično, *grosso modo*, književni, obično narativni, tekst u kojem, prvo, supostoje dva oblika fiktivnih svjetova oblikovanih u skladu ontološkim zakonima koji su nepomirljivi i, drugo, u kojem se pojavljuje sukob - ili sudar ili podjela - između ta dva oblika svjetova.<sup>99</sup>

Drugim riječima, unatoč elastičnosti poimanja fantastičnog, djela koja smatramo fantastičnima imaju nešto zajedničko, a to je Freud nazvao „Das Unheimliche“, što bi u doslovnom prijevodu na španjolski značilo „inquietante extrañeza“, odnosno uznemirujuće čudno.<sup>100</sup> Sam pojam obuhvaća osjećaj straha ili užasa, dok doslovno znači ono što je nepoznato, ali neobično familijarno i istovremeno zagonetno. Taj pojam nam omogućuje da pod fantastiku svrstamo kako, primjerice, priče o vukodlacima tako i Borgesove pripovijesti. Prije nego što promotrimo kako Borges gradi fantastični sukob i kojim se postupcima služi u stvaranju tih fiktivnih svjetova, pokušat ćemo ukratko prikazati razvoj fantastične književnosti na području La Plate.

---

<sup>98</sup> Dietrich Petzold: „Fantastična književnost i srodni žanrovi“, *Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problemi*, No. 43, 1996, str. 75.

<sup>99</sup> José Miguel Sardiñas: „El pensamiento teórico hispanoamericano sobre literatura fantástica. Un recuento (1940-2005)“, *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, Editorial arte y literatura, La Habana, 2007, str. 7.

<sup>100</sup> Usp. Paul Verdevoye: „Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata“, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Volumen 9, 1 enero 1980, str. 283.

## 4.2.Tradicija fantastične književnosti na području La Plate

Kritički rad na polju fantastične književnosti na području La Plate dobiva svoj zamah s dvama predgovorima. Prvi je objavljen u knjizi *Antología de la literatura fantástica* (*Antologija fantastične književnosti*, 1940). Bioy Casares u tom svojem predgovoru tvrdi kako „stari poput straha, fantastični izmišljaji prethode pismu.“<sup>101</sup>

Njegova razmatranja u vezi s fantastičnim tiču se prvenstveno postojanja zakona mogućnosti. To znači da neki žanr može, ali ne mora postojati, no zakoni koji ga definiraju, a koje neko djelo može prekršiti, jesu potrebni kako bismo ustanovili korpus tekstova koji pripadaju nekom žanru. U svojim generalnim zapažanjima Bioy se najprije osvrće na ambijent ili atmosferu koji pretvaraju neki tekst u djelo fantastične književnosti jer je sama radnja tih djela obično vrlo jednostavna. Kasnije se pojavila nova tendencija pisanja pripovijesti koje se gotovo i ne razlikuju od naših stvarnih života, no tu autori uvode tek jedan neobičan događaj ili element što na kraju djeluje još više uznemirujuće.

Drugi postupak kojim se služe pisci fantastičnog jest iznenađenje. Ipak, ono može s vremenom izgubiti na učinkovitosti. Prema Bioyu, iznenađenje mora biti pripremljeno i prigušeno. Isto pravilo treba vrijediti za svaki fantastični siže - svako neprimjereno pretjerivanje moglo bi uzrokovati gubitak čitateljeva povjerenja. Učinkovitiji je jedan neobičan događaj koji će poremetiti život lika koji nije mnogo drugačiji od nas. Isto tako će više uznemiriti čitatelje ako se nešto izvanredno dogodi samo jednom liku ili ograničenoj skupini likova jer to pokazuje kako ostatak svijeta uopće ne mora biti svjestan tih čudnih događaja, koji pak mogu zapasti svakoga od nas.

Nadalje, prema Bioyu, fantastične priče možemo proučavati s obzirom na njihovu radnju, primjerice, s obzirom na to pojavljuju li se duhovi, vampiri, prolazi li koji od likova metamorfozu, silazi li u pakao, putuje li kroz vrijeme itd. U tu klasifikaciju uvodi i metafizičke fantastične tekstove čiji je izumitelj i primjer *par excellence* upravo Jorge Luis Borges. Ovdje također spominje Wellsov *Vremenski stroj*, Kafku, Kiplinga, don Juana Manuela, Mariju Luisu Bombal, Ramóna Gómeza de la Sernu, Silvino Ocampo i ostale, od kojih su neki također uključeni u *Antologiju*.

---

<sup>101</sup> Adolfo Bioy Casares: „Prólogo“, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965, str. 7 (prevela N.C.).

Osim te podjele zasnovane na vrsti radnje, Bioy objašnjava i klasifikaciju s obzirom na vrstu objašnjenja neobičnih događaja:

- a) One koje su objašnjene djelovanjem natprirodnog bića ili događaja.
- b) One čije je objašnjenje fantastično, ali ne i natprirodno („znanstveno“ mi se ne čini prikladnim epitetom za takve rigurozne, vjerojatne intencije koje se zasnivaju na sintaksi)
- c) One koje su objašnjene intervencijom nekog natprirodnog bića ili događaja, ali isto tako insinuiraju mogućnost prirodnog objašnjenja (Sakijev „Sredni Vashtar”); one koje dozvoljavaju eksplikativnu halucinaciju. Ta mogućnost prirodnih objašnjenja može biti uspjeh, može rezultirati većom složenosti; obično jest to slabost, bijeg autora koji ne zna vjerno ponuditi fantastično.<sup>102</sup>

Usporedimo li tu podjelu s onom koju je ponudio Todorov, vidjet ćemo da bi prva skupina kako ju objašnjava Bioy odgovarala onome što je Todorov nazvao čudesnim, Druga je ekvivalent čudnome, dok treću skupinu pripovijesti možemo usporediti s Todorovljevim čistim fantastičnim koje se temelji na neodlučnosti. Kao što smo vidjeli, Bioy takvu fantastiku smatra slabom, no za Todorova je taj postupak najučinkovitiji u fantastičnoj književnosti.

Sljedeći tekst koji je važan za hispanskoameričku kritiku fantastične književnosti jest Borgesov predgovor romanu Bioya Casaresa, *La invención de Morel (Izmišljanje Morela)*, 1940), koji je postao neka vrsta manifesta fantastične književnosti.<sup>103</sup> Tom se temom Borges već bavio i to u ogledima „Postuliranje zbilje“ i „Pripovjedačko umijeće i magija“ (oba iz knjige *Rasprava*). U spomenutom predgovoru Borges se najprije referira na Stevensona koji smatra kako su Britanci sposobni napisati roman bez ikakve radnje, a zatim se osvrće i na Ortegu y Gassetu, koji pak tvrdi kako u današnje vrijeme naš senzibilitet ne podnosi peripetije, pa zato Ortega brani takozvani psihološki roman. Borges se ne slaže s tim Orteginim tvrdnjama jer pustolovni romani posjeduju određenu strukturalnu rigoroznost, a nijedan njihov dio nije neopravdan. Najveći je nedostatak psiholoških romana u tome što se pretvaraju istinitima, što pokušavaju prepisati stvarnost.

Borges, usto, hvali roman Bioya Casaresa:

---

<sup>102</sup> Isto, str. 13.

<sup>103</sup> José Miguel Sardiñas: „El pensamiento teórico hispanoamericano sobre literatura fantástica. Un recuento (1940-2005)“, cit. djelo, str. 10.

Fikcije detektivske naravi, što je još jedan tipičan žanr ovoga stoljeća koji ne može izmisliti radnju, referiraju zagonetne događaje koje su kasnije opravdani ili razjašnjeni nekom razumnom činjenicom; Adolfo Bioy Casares, u ovim stranicama, uspješno razrješava možda najteži problem. Prikazuje Odiseju čudesnih događaja čije rješenje ne može biti drugo doli halucinacija ili simbol, a on ih dešifrira tek jednim fantastičnim, ali ne i natprirodnim, preduvjetom.<sup>104</sup>

Time Borges uvodi definiciju onoga što sam naziva obrazloženom imaginacijom koja slijedi magičnu kauzalnost. Vratimo li se eseju „Pripovjedačko umijeće i magija“, osim magične kauzalnosti, Borges priznaje i prirodnu kauzalnost, ali tvrdi da je u romanu „jedina časna mogućnost“ na strani magije. Usto, prirodni kauzalni proces ostaje za psihološku simulaciju.<sup>105</sup>

U desetljećima nakon toga objavljeno je još antologija, među njima ona čije su autorice Ana María Barrenechea i Emma Susana Speratti Piñero, *La literatura fantástica en Argentina (Fantastična književnost u Argentini, 1957)*. Autorice u predgovoru kažu: „Argentinska fantastična književnost je jedna od najbogatijih književnosti na španjolskom jeziku.“<sup>106</sup> Paul Verdevoye smatra kako je tomu razlog, s jedne strane, razvoj pozitivizma u Argentini u XIX. stoljeću te razvoju znanstvenih objašnjenja u okviru novih grana poput frenologije, magnetizma, hipnoze i psihopatologije. S druge strane, valja imati na umu i utjecaj kultura engleskog (Eggar Allan Poe, Robert Luis Stevenson, Thomas de Quincey, Gilbert Keith Chesterton, H. G. Wells), francuskog (Jules Verne), njemačkog jezičnog izraza (E. T. A. Hoffman) te židovske kulture.<sup>107</sup>

Osim toga, objavljeni su i teorijski radovi o žanru. Među mnogima tu su ogled Enriquea Andersona Imberta o pričama Rubéna Daría, *El cuento fantástico (Fantastična pripovijest)* Emilia Carille (1968), *Fantasmas, delirios y alucinaciones (Duhovi, deliriji i halucinacije)* Ángela Rame (1969).<sup>108</sup> Posljednjih godina, kao što smo vidjeli, fantastična se književnost pretvorila u plodno polje, kako s obzirom na količinu pripovijesti i romana, tako i s obzirom na teorijske radove o samom žanru.

---

<sup>104</sup> Jorge Luis Borges: „Prólogo“, u: Adolfo Bioy Casares: *La invención de Morel, El gran Serafín* (urednica Trinidad Barrera), Madrid, Cátedra, 2001, str. 90 (prevela N.C.).

<sup>105</sup> Jorge Luis Borges: „Pripovjedačko umijeće i magija“, cit. djelo, str. 235.

<sup>106</sup> Ana María Barrenechea, Emma Susana Speratti Piñero: „La literatura fantástica en Argentina“. Citirano u: Paul Verdevoye, cit. djelo, str. 284.

<sup>107</sup> Usp. Paul Verdevoye, cit. djelo, str. 285 y 286.

<sup>108</sup> Vidi: José Miguel Sardiñas, cit. djelo, str. 12-31.

Prvom se fantastičnom pričom obično smatra *Gaspar Blondín* (1858), čiji je autor Ekvadorac Juan Montalvo (1832-1889), a sama je priča originalno napisana na francuskom jeziku. Tekst počinje kao obična realistička putopisna pripovijest, no uočljiv je utjecaj gotičkog romana jer ubrzo se taj realistički ambijent zamjenjuje za makabristično okruženje. Egzotičnost, demonsko i misteriozno jest ono što privlači autore romantizma, pa je upravo to razdoblje najpogodnije za povećanje broja fantastičnih priča. S druge strane, s naturalizmom se nastoji ponuditi prirodno razrješenje neobičnih događaja, odnosno oni se nastoje rastumačiti kao „rezultati znanosti“,<sup>109</sup> što je nastojanje suprotno čistoj fantastici.

Jedan od autora koji su najviše pridonijeli popularnosti fantastičnih priča u Argentini bio je i Eduardo Holmberg (1852-1937). U njegovim su pripovijestima prisutni duhovi i natprirodni elementi, a one su objavljene prilično kasno, u zbirci *Cuentos fantásticos* (*Fantastične priče*, 1957). Godine 1876. objavljena je knjiga *Panoramas de la vida* (*Panorame života*) Juane Manuele Gorriti (1818-1892), u kojima se nalaze i četiri fantastične pripovijesti s vidljivim utjecajem Poea i Hoffmana: „El emparedado“ („Zazidani čovjek“), „El fantasma de un rencor“ („Duh ogorčenja“), „Una visita infernal“ („Posjet iz pakla“) y „Yerbas y alfileres“ („Trave i igle“). Utjecaj navedenih autora može se uočiti u djelima gotovo svih pisaca fantastičnog. Osim toga, kako upozorava Paul Verdevoye, već je u tom prvom valu fantastičnih tekstova primjetno pripovijedanje u prvom licu, što će biti obilježje i većeg dijela Borgesovih priča.<sup>110</sup>

Jedan od najvažnijih autora koji su utjecali na razvoj fantastike kod Borgesa jest Horacio Quiroga (1878-1937), „prvi veliki suvremeni pripovjedač“ Hispanske Amerike.<sup>111</sup> Iako je rođen u prašumi, u Saltu u Urugvaju, dobar dio života proveo je u Buenos Airesu. Najpoznatije knjige su mu *Cuentos de amor de locura y de muerte* (*Priče o ljubavi, ludilu i smrti*, 1917), *Cuentos de la selva* (*Priče iz prašume*, 1918), knjiga za djecu, *El salvaje* (*Divljak*, 1919), *Anaconda* (*Anakonda*, 1921) i *Los desterrados* (*Izagnanici*, 1926), koja se smatra najkompleksnijom i najhomogenijom njegovom knjigom.

U njegovim se pričama miješaju psihološki elementi s misterioznim elementima, s ljubavlju, kao što je to slučaj s pričama „Jastuk od perja“ („El almohadón de pluma“),<sup>112</sup> „El

---

<sup>109</sup> Oscar Hahn: „Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano.“ *CA: Mester*, v. 19, no. 2, Los Angeles, 1990, str. 37 (prevela N.C.).

<sup>110</sup> Usp. Paul Verdevoye, cit. djelo, str. 286.

<sup>111</sup> José Miguel Oviedo: *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 3, str. 14.

<sup>112</sup> Priču je prevela Dora Jelačić Bužimski, a prijevod je objavljen u: *Vijenac*, Matica Hrvatska, Broj 548, Zagreb, 2015.



mono que asesinó“ („Majmun koji je ubio“), „El espectro“ („Spektar“), „El vampiro“ („Vampir“) ili „El síncope blanco“ („Bijela sinkopa“). Ti se tekstovi bave jezivim temama, kao što je to mogućnost prelaska ljudske duše u tijelo životinje i obrnuto, nesporazum ili nemogućnost komuniciranja.<sup>113</sup> Središnje mjesto u njegovim djelima ima tjeskoba izazvana sukobom između života i smrti, ali i tjeskoba zbog prolaznosti života, sve to u kombinaciji s okrutnošću prirode.<sup>114</sup>

Quirogin suvremenik i veliki literarni idol, Leopoldo Lugones (1874-1938), također je jedan od autora kojima se Borges divio, kako njegovu lirskom stvaralaštvu tako i pripovijestima. To se vidi i u njegovim prvim knjigama ogleda, ali i u *Autobiografskome eseju* u kojem priznaje da je mnoge literarne grijehe počinio upravo zbog svoje opčinjenosti Lugonesom. Međutim, Borges nije jedini koji mu se divio. On je bio „čovjek fascinantne imaginacije, moćnog intelekta i enciklopedijskog znanja, koji se, zahvaljujući svojem djelu, uzdignuo na razinu nacionalnoga mita.“<sup>115</sup>

Knjige u kojima možemo pronaći fantastične pripovijesti jesu *Las fuerzas extrañas* (Čudne sile, 1906) i *Cuentos fatales* (Kobne priče, 1924). Sami naslovi knjiga već najavljuju teme koje će zanimati Lugonesa. Neki od tekstova iz spomenutih knjiga objavljeni su najprije u dnevnim novinama *El Tiempo* i *La Tribuna*. U tim pričama možemo zapaziti tipičnu sklonost tog doba na prostoru La Plate inspiriranju spiritizmom ili teozofijom, ali isto tako i parapsihologijama, okultizmom, metempsihozom, darwinizmom, orijentalnom filozofijom, znanstvenim eksperimentima. S druge strane, novost u samome žanru jest prisutnost biblijskog svijeta, kao što naglašava Paul Verdevoye.<sup>116</sup>

Već smo spomenuli Macedonija Fernándezza kao jednu od najutjecajnijih osoba na Borgesovo stvaralaštvo, a posebno na njegovo naginjanje radikalnom idealizmu koji nijeće postojanje osobnog identiteta. Kao što smatra Trinidad Barrera, „[nj]emu dugujemo preispitivanje mimeze pripovijedanja, suprotstavljanje „belartea“ realističnoj umjetnosti.“<sup>117</sup> Za života je objavio samo tri knjige: *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (Nije sva java ona otvorenih očiju, 1928), *Papeles de reciénvenido* (Papiri pridošlice, 1929), koje su objavljene

---

<sup>113</sup> Usp. isto, str. 288 i 289.

<sup>114</sup> Martina Gálvez Acero: „Horacio Quiroga“, *Historia de la literatura hispanoamericana* (urednica Trinidad Barrera), str. 87.

<sup>115</sup> José Miguel Oviedo: *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 2, str. 312.

<sup>116</sup> Usp. isto, vol 3, str. 290.

<sup>117</sup> Trinidad Barrera: „Narrativa argentina del siglo XX: cruces nacionalistas, fantasías, inmigración, dictaduras y exilio“, *Historia de la literatura hispanoamericana* (urednica Trinidad Barrera), str. 415 (prevela N.C.).

zahvaljujući upornosti Alfonsa Reyesa i samoga Borgesa, i *Una novela que comienza* (Roman koji počinje, 1940).<sup>118</sup>

Njegove se priče udaljavaju od tradicionalne fantastike kršeći konvencionalnu logiku. U njima se stalno miješaju teme vremena i vječnosti, što je slučaj i s već spomenutim romanom *Museo de la novela de la Eterna*, zatim metafizičke i književne teme te specifičan način humora. U predgovoru maloprije spomenutog romana Macedonio Fernández primjenjuje njemačku gramatičku strukturu na španjolski jezik, a to će biti i temelj izmišljenog jezika Tlōna iz Borgesove priče. Osim toga, Macedonio u svojim tekstovima radi ono što će kasnije postati emblematičan postupak za Borgesa, a to je kritika nepostojećih tekstova ili knjiga. Kao što vidimo, Borges mnogo toga duguje Macedoniju, a postupci kojima se on služi u svojim pripovijestima isto tako su začinjeni metafizičkim i ludičkim elementima.<sup>119</sup>

Tradiciji fantastike koju smo ovdje nastojali prikazati pripada i već spomenuti Adolfo Bioy Casares, Borgesov suvremenik, prijatelj i partner. U njegovom prvom romanu, *La invención de Morel*, prisutni su motivi poput nemoguće ljubavi, samoće, besmrtnosti, ponavljanje *ad infinitum*, umjetničko stvaranje. Isto tako možemo primijetiti utjecaj filozofskih misli Berkeleya, Kanta i Junga.<sup>120</sup> Osim spomenutog romana, u fantastični žanr možemo svrstati i knjige *Plan de evasión* (Plan uzmicanja), *El sueño de los héroes* (San junaka), *Dormir al sol* (Spavati na suncu) i *Diario de la guerra del cerdo* (Dnevnik praščeva rata). Kao što ćemo u nastavku vidjeti, mnoge Borgesove priče smještene su u argentinsko okruženje, što anticipira upravo Bioy Casares.

Na kraju, iako ne pripada izravno tradiciji o kojoj je ovdje riječ, djela Alfonsa Reyesa (1889-1959) obilježila su Borgesovo književno stvaralaštvo. Što se tiče korpusa ogleda, najpoznatiji i najcitiraniji tekst je *Visión de Anáhuac* (Vizija Anáhuaca), „prekrasna i nostalgična refleksija o Meksiku.“<sup>121</sup> Osim tog teksta koji se ističe zbog svog lirskog stila, njegova djela odražavaju njegove različite interese, među kojima i književna kritika kojoj se stalno vraća zahvaljujući poticajima Pedra Henríqueza Ureñe.<sup>122</sup> Taj se utjecaj vidi i u knjizi *Cuestiones estéticas* (Pitanja estetike, 1911), koju karakterizira tematska raznolikost.

---

<sup>118</sup> Usp. isto, str. 416.

<sup>119</sup> Usp. isto, str. 293-297.

<sup>120</sup> Usp. Trinidad Barrera, cit. djelo, str. 425-427.

<sup>121</sup> José Miguel Oviedo: *Historia de la literatura hispanoamericana*, str. 133.

<sup>122</sup> Usp. Trinidad Barrera, cit. djelo, str. 810.

Prema Jos  u Miguelu Oviedu, najveći je njegov utjecaj na Borgesovo djelo vidljiv u shvaćanju priče kao neke vrste hibrida između pripovijesti i ogleda.<sup>123</sup>   esto se spominje njegova priča „La cena“ („Večera“ iz zbirke *El plano oblicuo*, *Kosa ravnina* iz 1920) kao izvrstan primjer fantastične književnosti. Obilježja koja možemo ovdje zapaziti vrlo su slična onima koje ćemo uočiti kod Borgesa. Jedno od njih jest i pripovijedanje iz prvog lica i to tako da je pripovjedač istovjetan autoru. Pripovijest prati pripovjedača-protagonista koji je dobio misteriozan poziv na večeru u kuću doša Magdalene i njezine kćeri Amalije. Iako se radnja čini prilično jednostavnom, pripovijest cijelo vrijeme oscilira između stvarnosti i fantazije, između jave i sna, čime se stvara napetost kakvu od fantastičnog žanra zahtijeva Todorov.

Nakon objavljivanja *Izmi  ljaja* 1944. godine, ulazimo u jedno sasvim novo poimanje fantastične književnosti. Zaključak Paula Verdevoyea dobro sažima glavne crte tendencije u fantastičnoj književnosti La Plate, ali i one koje se ocrtavaju u Borgesovoj fantastici: „Osim što, bez sumnje, odražava lokalnu problematiku, argentinska fantastična književnost, zahvaljujući nadarenosti svojih najmodernijih predstavnika, ona nudi teška pitanja koja potresaju univerzalna čovjeku.“<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> Isto, str. 133.

<sup>124</sup> Paul Verdevoye, cit. djelo, str. 302.

## 5. Fantastično u Borgesovim pripovijestima

### 5.1. Opća zapažanja

Fantastična je književnost, prema Borgesovim riječima, književnost koja je u njemu budila najviše strasti.<sup>125</sup> U poglavlju o temama kod Borgesa smo se već dotakli osnove za bavljenje Borgesovim fantastičnim korpusom. Te su teme već same po sebi pogodne za zamišljanje fantastičnih svjetova.

Korpus Borgesovih pripovijesti sastoji se od ukupno pet knjiga. José Miguel Oviedo svrstava te knjige, izuzev *Opće povijesti gadosti* (*Historia universal de la infamia*), u dvije Borgesove narativne faze. Prve dvije jesu ujedno i njegove najpoznatije zbirke, *Izmišljaji* (*Ficciones*, 1944.) i *Aleph* (*El Aleph*, 1949.). Borges već i sam tekstove koji čine te zbirke svrstava među fantastične: „*Sedam pripovijesti u ovoj zbirci ne iziskuju posebnih objašnjenja. Vrt razgranatih staza broji se među kriminalističke priče (...). Ostale su fantastične.*“<sup>126</sup> Isto tako i u epilogu *Alepha* nalazimo eksplicitnu klasifikaciju pripovijesti u knjizi: „*Izuzev Emme Zunz (...) i Pripovijesti o ratniku i o zarobljenici (...), priče u ovoj knjizi spadaju u fantastični žanr.*“<sup>127</sup>

Kasnija narativna djela skupljena su u dvije knjige, *Brodijev izvještaj* (*El informe de Brodie* 1970.) i *Knjiga od pijeska* (*El libro de arena*, 1975.). Dok je knjiga iz 1970. godine neka vrsta povratka lokalnim temama, *criollismu* i argentinskim legendama, *Knjiga od pijeska* ulazi u njegov fantastični korpus. Budući da je glavni zadatak ovog rada analizirati veze između ovog Argentinca i naših pisaca, tzv. *fantastičara*, koji pišu sedamdesetih godina, uglavnom ćemo se baviti tek prvim dvjema zbirkama.

Prema predgovoru Bioy Casaresa *Antologiji fantastične književnosti*, Borgesove fantastične priče bismo mogli klasificirati kao metafizičke. O tim pripovijestima Bioy kaže:

S pričama „Pristup Almotasimu“, „Pierre Menard“, „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ Borges je stvorio novi književni žanr koji dijeli karakteristike s ogledima i s fikcijom; to su vježbe nezaustavljive inteligencije i uspješne imaginacije, bez slabosti, bez bilo kakvog ljudskog elementa, bilo patetičnog bilo sentimentalnog, te namijenjeni

---

<sup>125</sup> Juan Carlos Magallanes: „El sentido de la trascendencia en la literatura fantástica de Borges“, *Hipertexto*, 2008, str. 104.

<sup>126</sup> Jorge Luis Borges: „Proslov“, cit. djelo, str. 9.

<sup>127</sup> Jorge Luis Borges: „Epilog“, cit. djelo, str. 123.

čitateljima intelektualcima, proučavateljima filozofije, gotovo stručnjacima za književnost.<sup>128</sup>

Jedinstvenost Borgesove fantastike leži fikcionaliziranju stvarnosti, a to pak uključuje referencijalne igre čime preispituje cjelokupno ljudsko znanje. Takvi postupci oblik su napada na „konzistenciju svemira i čovjeka unutar svemira.“<sup>129</sup> Ideje koje stoje iza tog napada, kao što ističe Ana María Barrenechea, sadržavaju Berkeleyevu filozofiju idealizma s maksimumom *esse est percipi*, Platonove arhetipe, kršćansku baštinu, orijentalna vjerovanja prema kojima je svijet tek iluzija koja će završiti Nirvanom.

Cijela književnost se uobičajeno oslanja na čitateljevo povjerenje, a posebno fantastična književnost, te je njezin cilj uvjeriti tog čitatelja da je njezina fikcija zapravo stvarnost. Uvjeravanje je to jače što je estetska vrijednost djela veća.<sup>130</sup> Nasuprot tome, Borgesove priče sugeriraju preispitivanje naše stvarnosti, a to je prilično subverzivan čin. U ogledu „Djelomične magije *Quijotea*“ Borges vrlo direktno uobličava ključnu ideju svojih tekstova i to ujedno postaje i jedan od prepoznatljivih simbola njegova pisma:

Zašto nas uznemiruje to što je jedna karta umetnuta u drugu i što je tisuću i jedna noć umetnuta u knjigu *Tisuću i jedna noć*? Zašto nas uznemiruje to što je Don Quijote čitatelj *Quijotea* a Hamlet gledalac *Hamleta*? Vjerujem da sam otkrio razlog: te nam inverzije nagovješćuju, ako ličnosti neke književne fikcije mogu biti čitatelji ili gledaoci, da onda i mi, njezini čitatelji ili gledaoci, možemo biti fiktivni. Godine 1833. Carlyle je kazao da je sveopća povijest sveta knjiga koju svi ljudi pišu i čitaju, i nastoje razumjeti, i u koju su, također, i sami upisani.<sup>131</sup>

Možemo razlikovati dva postupka kojima Borges konstruira svoj fantastični svijet. Prvi je kombiniranje narativnog i argumentativnog diskursa među kojima se miješaju faktički i imaginativni registri.<sup>132</sup> S jedne strane, Borges umeće komadiće fantastičnog, kao primjerice u priči „Pristup Almotasimu“. Tu on izmišlja knjigu, piše njezin sažetak i daje nam svoj komentar. Međutim, kao što smo u jednom odjeljku spomenuli, pripovijest su mnogi čitali kao

---

<sup>128</sup> Adolfo Bioy Casares: „Prólogo“, u: *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965, str. 13 (cit. prevela N.C.).

<sup>129</sup> Ana María Barrenechea: „El idealismo y otras formas de la irrealidad“, u: Čedomil Goić: *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana 3, época contemporánea*, Barcelona, Editorial Crítica, 1988, str. 313.

<sup>130</sup> Usp. Arturo García Ramos: „Jorge Luis Borges: la mimesis de la nada“, en: *Anales de Literatura hispanoamericana*, No. 28, 1999, str. 660 (cit. prevela N.C.).

<sup>131</sup> Jorge Luis Borges: „Djelomične magije *Quijotea*“, cit. djelo, str. 58.

<sup>132</sup> Usp. Alejandro José López: „Anotaciones sobre lo fantástico en Borges“, *Hybrido: arte y literatura*, Año 4, Nº. 4, 2000, str. 93.

ogled, a time je postignuta Borgesova namjera. Taj nam se sitan trik može učiniti benevolentnim, no zamisao iza njega je vrlo zastrašujuća jer insinuira koliko je lako zamijeniti književnost sa životom. Druga pripovijest, koja se isto tako nalazi u *Izmišljajima*, „Tlön, Uqbar, Orbis tertius“, tu ideju predstavlja još radikalnije. Ne samo da je moguć prodor književnih likova ili lažnih knjiga u stvarnost, već je moguće umetnuti i cijeli simulirani svijet.

Drugi postupak je takozvana kineska kutija ili *mise-en-abyme*, gdje je lik ujedno i onaj koji sanja, ali i onaj kojeg se sanja, pa do beskraja. Prilično očit primjer je priča „Kružne razvaline“. „Božji zapis“ također implicira da svi mi nastanjujemo jedan san koji se nalazi unutar drugog i tako do beskraja, „koliko je i zrnaca pijeska“. <sup>133</sup> Ovdje možemo naslutiti utjecaj budizma, što Borges preuzima kroz Schopenhauerova djela, koji smatra da je svaki život određen karmom. Ta pak je načinjena od energije prethodnog života i, posljedično, odražava i sve živote prije. Otuda ideja beskrajnog vremena u kojem ne postoji više prvi život niti postoji prvi trenutak vremena. <sup>134</sup>

Ono što čini Borges ipak nije bez presedana. To čini Miguel de Cervantes kada u drugome dijelu knjige Don Quijote i Sancho mogu čitati o sebi samima kao likovima prvog dijela roman. Cervantes tako stvara začarani krug gdje likovi stvaraju priču o sebi samima koja se utjelovljuje u knjizi, ali i suprotno, ta se ista knjiga, knjiga kao opipljivi predmet, pretvara u fiktivni objekt čije stranice prelistavaju likovi *Don Quijotea*.

U Borgesovim djelima naša stvarnost čak ni ne mora biti tuđi san, odvojen od naše svijesti. Naš svijet je naše vlastito djelo i taj svijet koji poznajemo nije više od zajedničkog sna, kao što predlaže priča „Kružne razvaline“. To kod čitatelja izaziva anksioznost i to upravo zato što je čitatelju vrlo lako misliti kako je on taj koji sanja, da bi na kraju saznao kako je tek onaj kojega netko drugi sanja.

Borges briše granice između stvarnog i nestvarnog, a već se i u ono stvarno sumnja jer su reference u njegovim pripovijestima često samo tekstualne. Taj čin ne samo da preispituje našu percepciju stvarnosti, već nam sugerira i to da istina nije opaziva, da su zakoni svemira neshvatljivi čovjeku. Štoviše, čak i kada bi ta istina bila opaziva i kad bismo mogli proniknuti misteriozne zakone koji upravljaju svemirom, ne bismo ih mogli prenijeti drugima jer „čudo je, možda, neizrecivo.“ <sup>135</sup>, što je slučaj u pričama „El Aleph“ ili „Božji zapis“. Stoga Borges gradi

---

<sup>133</sup> Jorge Luis Borges: „Božji zapis“, cit. djelo, str. 85.

<sup>134</sup> Usp. Juan Carlos Magallanes, cit. djelo, str. 108.

<sup>135</sup> Jorge Luis Borges: „Averroesova potraga“, cit. djelo, str. 70.

književnost koja je puna argumenata zasnovanih na pretpostavkama, odnosno, aludira na moguće događaje te ih inkorporira u strategije fantastičnog narativa. Alejandro José López drži da je taj postupak prije svega stilistički, no ima jasan cilj.<sup>136</sup>

Imajući na umu Todorovljevu definiciju, priče „El Aleph“ i „Drugi“ (potonja iz zbirke *Knjiga od pijeska*) bile bi egzemplarni tekstovi čistog fantastičnog jer se na kraju ne nastoji dati odgovor, ni prirodan ni natprirodan, o onome što se dogodilo. Drugim riječima, spomenute priče ne prihvaćaju događaj ni iz jednog određenog logičkog sklopa.<sup>137</sup> Baš suprotno, enigma koja bdije nad ispričanim se pokušava proširiti izvan granica teksta kako bi čitatelj ostao u nerješivoj sumnji. Iako nisu prisutni natprirodni elementi, „Jug“ nas također ostavlja s dvojbom o onome što se zbilo, a može se razjasniti ako to objasnimo kao san, no sam tekst eksplicitno ne predlaže ništa.

Spomenuli smo priču „Drugi“ kao primjer čistog fantastičnog. Dok bi ovdje natprirodno objašnjenje davalo naslutiti paralelne svjetove, prirodno bi rješenje bilo ono koje sav razgovor između mladog Borgesa i starog Borgesa tumači kao san. Ana María Barrenechea u svojem ogledu objašnjava kako su snovi simbol nestvarnog, pa nas takvo rješenje zapravo ne može umiriti.<sup>138</sup>

Kolebanje, što je temelj Todorovljeve definicije, se u Borgesovim tekstovima suprotstavlja znanju. Borges je jedan od najgorljivijih čitatelja, on posjeduje znanja svake vrste, pa ipak nam baš on neprestano i paradoksalno pokazuje kako su svi eksplikativni sustavi o svemiru nedovoljni i osuđeni na propast. Unatoč nepostojanju teorije koja bi objasnila funkcioniranje svijeta, Borges se ne zalaže za rezignaciju. Dapače, „kada čovjek ocrtava obrise svijeta, kasnije živi u njemu u skladu s tim obrisima; i to ga spašava od kaosa koji izaziva tjeskobu. Znanje sve humanizira: to je njegova vrlina.“<sup>139</sup>

„Smrt i busola“ je, s druge strane, primjer gdje, umjesto da ga spasi, erudicija pretvara protagonista u svog vlastitog krvnika. Ta pripovijest je predstavnik još jedne tendencije u fantastičnoj književnosti. Radi se o detektivskoj formi koja već samo po sebi ovisi o enigmatičnom aspektu. Detektivski je žanr vrlo pogodan za fantastiku, osobito onako kako ga razumije Borges, jer „građen je na sledeći način: s jedne strane, postoji množina jednostavnih rješenja koja na prvi pogled deluju privlačno, ali se jedno za drugim pokazuju pogrešnim. Sa

---

<sup>136</sup> Alejandro José López, cit. djelo, str. 91.

<sup>137</sup> Isto, str. 92.

<sup>138</sup> Usp. Ana María Barrenechea, cit. djelo, str. 315-316.

<sup>139</sup> Alejandro José López, cit. djelo, str. 93 (citata prevela N.C.).

druge strane, postoji potpuno neverovatno rješenje, do kojega se dolazi tek na kraju, i koje se pokazuje kao jedino istinito.“<sup>140</sup>

U poglavlju o temama koje povezuju njegove oglede i fikciju već smo pokazali kako Borges upotrebljava filozofske i teološke koncepte za tkanje vlastite narativne strukture. Zato Magallanes kaže: „Jorge Luis Borges nije filozof, ali voli filozofiju; nije teolog, ali se razmeće teološkom učenošću; nije matematičar, ali zna se igrati brojevima. Borges je, prije svega, pjesnik.“<sup>141</sup> To je još jedna od specifičnosti Borgesova pisma: služenje filozofijom, teologijom i matematikom u fantastičnoj književnosti. Te znanosti njemu ne služe kao eksplikativni sustavi, već njima stvara fantastični argument nepobitne logike.

Metoda zasnovana na pretpostavkama koju koristi, služi mu kako bi umetnuo događaje koji su mogući unutar našeg svijeta i zakona koji njime vladaju, da bi svojim čitateljima ponudio različita alternativna objašnjenja.<sup>142</sup> Jaime Alazraki naziva takav tip fantastičnog *neofantastičnim* i to stoga što epistemološka sumnja više ne stoji u tekstu, već prelazi granice same pripovijesti.<sup>143</sup> Bilo bi stoga točno reći da se fikcija, prema Borgesu, „ne mora smatrati lažju, već se ona može shvatiti kao druga istina različita od one koju je legitimirala neka renomirana enciklopedija u okviru određene kulturne hegemonije.“<sup>144</sup> Time natprirodno u Borgesovim fantastičnim tekstovima nadopunjuje stvarnost, umjesto da je potkopa.

---

<sup>140</sup> Cvetan Todorov, cit. djelo, str. 54.

<sup>141</sup> Juan Carlos Magallanes, cit. djelo, str. 103 (cit. prevela N.C.).

<sup>142</sup> Usp. Alejandro José López, cit. djelo, str. 94.

<sup>143</sup> Jaime Alazraki, cit. djelo, str. 94.

<sup>144</sup> Isto, str. 95.



## 5.2. Izmišljene knjige i svjetovi

Prijedemo li sada na dvije zbirke koje su objavljene sedamdesetih godina prošloga stoljeća, *Izmišljaji* i *Aleph*, među pričama koje se tu nalaze možemo razlučiti, pojednostavljeno, dva fantastična modusa. Prvi se manifestira kao umetanje (izmišljenog) književnog djela u pripovijest, za što su primjeri priče „Pierre Menard, pisac *Don Quijota*“, „Razmatranje djela Herberta Quaina“ ili pak „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“, a drugi se događa u ambijentu koji bismo mogli nazvati mitološkim.

Dok se čini da prvi način i nema mnogo veze s fantastikom, iako autor i sam, eksplicitno klasificira te priče u fantastični žanr, drugi sadrži očitije fantastične elemente. Međutim ni te priče ne bismo mogli lako uklopiti unutar fantastike kako ju shvaća Todorov. U Borgesovim pripovijestima iz prvoga kruga kolebanje, o kojem ovisi fantastična pripovijest, nije nešto očito, odnosno, da bismo detektirali fantastično u tome dijelu Borgesova stvaralaštva valja vidjeti na koji način se tu potkopava stvarnost pripovijesti, koja nam se često čini vrlo uvjerljivom, pa čak i konvencionalnom.

Na konferenciji o fantastičnoj književnosti koja se održala u Buenos Airesu 1949. godine, Borges je održao izlaganje u kojem spominje postupke pomoću kojih se najčešće grade fantastični svjetovi, a to su „djelo unutar djela, kontaminacija stvarnosti snom, putovanje kroz vrijeme, dvojnik, postupci i aluzija na beskonačno i na zrcala.“<sup>145</sup> Mnoge od njih moći ćemo uočiti i u pripovijesti „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“.

Pripovijest počinje izlaganjem u prvome licu, što je čest postupak u pričama Alfonsa Reyesa, kao što smo već spomenuli, ali i ostalih autora kojima smo se bavili u poglavlju tradicije fantastičnog na području La Plate. Takav tip pripovjedača odmah ukazuje na to da se čitatelj neće moći osloniti na ono što će se pripovijedati. S druge strane, onda kada je pripovjedač jednak autoru, umjesto potpuno fiktivnog lika, on djeluje stvarnije. Ovdje nam takav pripovjedač pripovijeda o otkriću Uqbara do kojeg dolazi zahvaljujući citatu iz knjige *The Anglo-American Cyclopedia* kojeg se Bioy Casares prisjetio. Tu se uvodi motiv zrcala, a znamo da ono za Borgesa ima različite implikacije, pa to već stvara misterioznu atmosferu. Zrcalo je,

---

<sup>145</sup> José Luis de la Fuente: „'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius' de Borges: Tránsitos entre mundos, poética de la literatura fantástica y prefiguración del relato“, *Castilla: Estudios de literatura*, n. 17, 1992, str. 58.

s jedne strane, povezano s falsifikacijom, odnosno imitiranjem objekta čiji je odraz, a zapravo se radi o prividu. S druge strane, nasuprot postavljena zrcala evociraju beskonačnost.

Unatoč prvim neuspjesima u potrazi za Uqbarom, pripovjedač sasvim slučajno pronalazi knjigu koja je pripadala Herbertu Asheu. Iako ne uspijeva otkriti podrijetlo izmišljenoga svijeta, nailazi na pregled kulture Tlōna, njegovih jezika, književnosti, znanosti, geografije, religije i glazbe, Taj se pregled nalazi u drugome dijelu pripovijesti nakon kojeg slijedi *Post scriptum* iz 1947.

Pripovjedač konstruira svoj tekst kombinirajući naizgled objektivno i sistematično izlaganje o Tlōn s digresijama koje baš i nemaju mnogo veze sa samom pripovijesti, kao na primjer iznošenje podataka o Herbertu Asheu. Takve digresije čitatelja mogu zabaviti, ali sama kombinacija u sebi sadrži ironiju. Prvi postupak navodi čitatelja da priču čita kao članak ili neku vrstu znanstvenog rada, no već na samome početku Borges odaje da se upravo tim sredstvom služe oni koji su izmislili Tlōn. Štoviše, Borges na taj način gradi cijelu pripovijest, „povezano, suvislo, bez vidljive doktrinalne pozadine, lišeno svake parodičnosti.“<sup>146</sup>

Služeći se kolektivnim sjećanjem, pripovjedač čitatelja dovodi u kušnju, ali ne da povjeruje da taj izmišljeni svijet postoji, već da je njegov tekst, koji ukazuje na lažnost tih informacija, istinit. Navođenjem svih tih djela koja falsificiraju Tlōn, nadodaje se jedan sloj fikcije na drugi. Drugim riječima, fiktivnost se premješta u ta lažna svjedočanstva, dok vjerodostojnost samoga teksta ostaje netaknuta. Fantastično se u ovoj pripovijesti tako ne temelji na čudnim ili neobičnim događajima, kao što su moći superjunaka, prisutnost bića poput vampira, duhova ili vukodlaka, već ono ima svoje uporište u samome tekstu.

U trećem dijelu navodi se kako su prošle godine između otkrića izmišljene zemlje i svijeta do *Post scriptuma* iz 1947. i da se odonda taj misterij raspleo. Povijest tih događaja seže do sedamnaestog stoljeća, a tiče se aktivnosti tajne sekte sastavljene od skupine intelektualaca. Borges tu navodi mnoge povijesne osobe, a među njih ubacuje i fiktivnog Gunnara Erfjorda. Na taj se način nastoji pridobiti čitateljevo povjerenje. Ta je skupina, međutim, odustala od izmišljanja jedne zemlje, te je, prema prijedlogu Ezre Buckleya, odlučila izmisliti cijeli jedan planet i nazvati ga Tlōn. Da bi ostvarilo svoj naum to tajno društvo sastavlja četiri toma enciklopedije o Tlōnu. Međutim, ni takvo opsežno djelo nije dovoljno; sljedeći je korak pisanje enciklopedije na nekom od jezika tog svijeta.

---

<sup>146</sup> Jorge Luis Borges: „Tlōn, Uqbar, Orbis Tertius“, cit. djelo, str. 18.

Izmišljena zemlja koja se spominje u nekome članku iz *The Anglo-American Cyclopedije*, odnosno ono što se na početku činilo bezazlenim, ubrzo postaje izravna prijetnja pripovjedačevoj stvarnosti:

Ako nas predviđanja ne varaju, za stotinu godina netko će otkriti sto svezaka Druge enciklopedije Tlōna.

Tada će s našeg planeta nestati engleski, francuski i, dakako, španjolski jezik. Svijet će postati Tlōn. Ja zbog toga ne tarem glavu, ja u miru svog hotela u Adroguéu dotjerujem nesiguran prijevod po uzoru na Queveda - koji ne mislim objaviti - Browneove knjige *Urn Burial*.<sup>147</sup>

Invazija falsifikacije u stvarnost koja nas okružuje, kako tvrdi pripovjedač, jest neizbježna. Stoga pripovjedačev stav može zbuniti čitatelja. Prodiranje stranih elemenata obično izaziva nemir, no kao da pripovjedač ne osjeća tu prijetnju. S druge strane, iz citata nam se može učiniti kao da je on uključen u naum tajne sekte čiji krajnji cilj ne znamo. Budući da s njegove strane izostaje bilo kakav strah, što bismo očekivali, ta je mogućnost vrlo izgledna. Otuda proizlazi užas koji čitatelj može osjetiti jer shvaća da je možda i taj tekst koji čita jedan od onih lažnih svjedočanstava koji nastoje proširiti izum izmišljenoga svijeta. Iznenada više nije fiktivni svijet, odnosno svijet kojem se nalazi pripovjedač, onaj kojem prijeti falsifikacija. Prijetnja se postaje opipljivom jer prelazi granice samoga teksta.

Pažljiv će se čitatelj prisjetiti početka pripovijesti te će tamo pronaći i upozorenje, ali i ključ priče. Spomenuta polemika između pripovjedača, odnosno Borgesa, i Bioya Casaresa u kući u Ulici Gaona, o „pisanju romana u prvom licu, pri čemu bi pripovjedač izostavio ili izvitoperio činjenice i zapao u proturječja, što bi neke - doduše vrlo rijetke - čitatelje navelo da sagledaju užasan ili banalan rasplet“,<sup>148</sup> već razjašnjava tekst.

Prema Joséu Luisu de la Fuenti, Uqbar, Tlōn i Orbis Tertius predstavljaju tri dimenzije koje zauzimaju različite fantastične prostore. Prva dimenzija jest ona književne fikcije, druga odgovara književnoj fantastici, a posljednja se tiče metaknjiževne fantastike.<sup>149</sup> Prvi produkt djelovanja tajne sekte, Uqbar, jest neka vrsta alegorije o Borgesovu narativnome svijetu nepostojećih bibliografskih kataloga, izmišljenih prostora i svjetova. Tlōn u mnogočemu nalikuje Uqbaru, ali radi se o novom i drugačijem svijetu, svijetu koji je stvorila tajna skupina

---

<sup>147</sup> Isto, str. 36-37.

<sup>148</sup> Isto, str. 11.

<sup>149</sup> Usp. José Luis de la Frontera, cit. djelo, str. 60.

intelektualaca. U tom svijetu vlada idealistička logika, a njegovi se stanovnici bave samo mentalnim procesima. Stoga ni nema potrebe za filozofijom koja bi nastojala objasniti stvarnost. Treća dimenzija uspostavljena je pomoću enciklopedije o Tlōnu. U mnogim se točkama ta tri svijeta poklapaju, ali među njima su utkane suptilne razlike.

Uqbar je manji projekt koji zahtijeva manje rada, kao što je donekle i slučaj s fikcijom općenito. Djela nekog autora već sama po sebi pripadaju svijetu književne fikcije. Ipak, stvoriti sasvim novi svijet zadatak je fantastike. Tu vladaju drugačiji zakoni od onih kojima se oblikuje svijet ostalih žanrova. Kako bi se potaknulo na kolebanje s obzirom na neki neobični događaj, ključno je čitateljevo povjerenje. Isto tako, stvaranje Tlōna jest opsežniji projekt koji će potaknuti sumnju u onima koji saznaju za njegovo (lažno) postojanje. Na kraju, stvaranje enciklopedije *Orbis Tertius* odgovara poretku svijeta koji nas okružuje, kakvome svaki pojedinac teži. Želimo razriješiti kaos u kojem se nalazimo, a inicijativa tajnog društva iskorištava tu želju kako bi nam nametnulo lažan svijet. Odnosno, svako djelo treba svoj kontekst, tj. disciplinu koja će ga analizirati. Njegovo postojanje ima smisla jedino unutar okruženja koje ga može opravdati.

### 5.3.Mitološki ambijent

Među pripovijestima smještenima u mitološki ambijent, kao što je to slučaj s „Kružnim razvalinama“, „Lutrijom u Babiloniji“, „Asteriónovom kućom“, izabrali smo priču „Božji zapis“, iz knjige *Aleph*, kako bismo vidjeli kako Borgesova fantastika funkcionira u toj skupini tekstova. Pripovjedač nas smješta u prostor i vrijeme španjolskih osvajanja. Radi se o konkretnom prostoru - Tzinacán se nalazi u ćeliji koja je podijeljena zidom na dva dijela i iza njega se nalazi jaguar. Svi podaci su nam dani već na početku pripovijesti, a pridonose prilično tjeskobnoj atmosferi:

Zatvor je dubok i od kamena; oblika je gotovo savršene polukugle, iako je pod (koji je također od kamena) nešto manji od najšireg kruga, što, nekako, pojačava osjećaj stiješnjenosti i prostranosti. Po sredini ga presijeca zid; premda je vrlo visok, ne doseže najviši dio svoda; s jedne strane sam ja, Tzinacán, vrač piramide Qaholom, koju zapali Pedro de Alvarado; s druge strane je jedan jaguar, koji, tajnim i jednakim koracima, mjeri prostor i vrijeme sužanjstva. Uza samo tlo, veliko okno s rešetkama presijeca središnji zid. U sat bez sjene (u podne) gore se otvara kapak, i uzničar, kojeg su uništile godine, rukuje željeznom koluturom i spušta nam, na dnu užeta, vrčeve s vodom i komadićima mesa. Kroza svod prodre svjetlost; u tom trenutku mogu vidjeti jaguara.<sup>150</sup>

Iako je pripovjedač u prvome licu pogodan za poistovjećivanje čitatelja s njime, ovdje on odmah izaziva nepovjerenje jer je njegova perspektiva ograničena. Nalazi se u prostoru bez mnogo svjetla, u zagušljivom prostoru. Zna da nikada neće izaći iz ćelije te je jedino što mu preostaje čekati smrti, pa postoji velika vjerojatnost da halucinira. Takve okolnosti izazivaju neugodan osjećaj tjeskobe i sumnje. Posljedično, istinitost se same pripovijesti ne može potvrditi.

Kao što i sam potvrđuje, Tzinacán ne zna koliko je vremena prošlo otkako su ga zatvorili. Samo imamo indicije da se njegovo fizičko i psihičko stanje pogoršalo jer kaže kako je prije mogao hodati ćelijom, a sada više ne može. Što se tiče intelekta, tijekom naracije saznajemo da on više ne razaznaje što je stvarnost, a što san: „Jednoga dana ili jedne noći - ta kakva je razlika između mojih dana i mojih noći? - usnih da se na podu zatvora nalazi zrnice pijeska. Nastavih spavati, spokojan; usnih da se budim i da vidim dva zrnca pijeska.“<sup>151</sup> U

---

<sup>150</sup> Jorge Luis Borges: „Božji zapis“, cit. djelo, str. 83.

<sup>151</sup> Isto, str. 85.

čitatelju ta činjenica pobuđuje sumnju. Pripovijedano stoga ostaje nerazriješeno po pitanju vjerodostojnosti, a to i jest jedan od postupaka fantastične književnosti. Umetanje sna unutar sna, odnosno postupak kineske kutije koji smo već spomenuli, jedno je od Borgesovih sredstava kojima se služi u pisanju fantastičnih priča. Tzinacánov san tako asocira na beskonačno, kao što ni krug nema kraja.

S obzirom na okolnosti u kojima se nalazi, jedino što može jest razmišljati, odnosno pokušati povratiti sva svoja sjećanja. Tim procesom prisjeća se jedne od božjih tradicija:

Predviđajući da će na svršetku vremena nastupiti mnoge nesreće i razaranja, on, prvoga dana Stvaranja, napisa čarobnu rečenicu, kadru da spriječi ta zla. Napisa je tako da bi stigla do najdaljih naraštaja i da joj ne naškodi slučaj. Nitko ne zna na kojem je mjestu napisa, ni kakvim pismenima, ali nam je poznato da ona, u tajnosti, traje, i da će je pročitati neki izabranik.<sup>152</sup>

Magova zadaća postaje odgonetnuti tu rečenicu koja može spriječiti sva zla. Tome posvećuje, kako nam otkriva, mnoge godine te provodi beskrajne noći razbijajući glavu kako bi uspio u svom naumu. Na taj način pripovijest se dotiče i teme ograničenosti ljudskoga intelekta u pokušajima da se spozna božansko. Svaka bi riječ mogla biti dio božje rečenice. Svaki bi predmet mogao biti onaj u kojem je bog sakrio četrnaest riječi.

Naum protagonista jest razumjeti, a taj ga zadatak navodi na promišljanje i prisjećanje svih svojih sjećanja. Međutim, nemoguće je da ljudi razumiju sve. Apsolutno znanje koje je nedohvatljivo, o čemu smo već govorili, jest jedna od središnjih tema Borgesovih priča. S druge strane, da nam je to znanje dostupno, možda ga ne bismo mogli prenijeti drugima.

Jezik kao ograničeni sistem ne može obuhvatiti sva naša iskustva, ili drugačije, ne može obuhvatiti *sve*. Međutim, sjetimo li se idealista, moguće je da neka riječ sadrži djeliće božanskoga, a to je ujedno i jedna od ideja na kojima se temelji ova pripovijest. Isto tako, značenja koja može imati neka riječ vrlo su široka, što je posljedica toga što znakovi jezika ne odgovaraju individualnim stvarima. Imena su, kako ističu nominalisti, samo generalizacija individualnih stvari. Stoga su interpretacije riječi bezbrojne. O tome pripovjedač kaže:

---

<sup>152</sup> Isto, str. 84.

Znao sam da čak ni u ljudskim jezicima nema ni jedne rečenice koja ne uključuje sav svemir; reći *tigar* znači reći tigrove koji su ga začeli, jelene i kornjače što ih je proždro, travu kojom se hrane jeleni, zemlju koja je bila majka travi, nebo koje je zemlji dalo svjetlost. Pomislih da bi i u božjem jeziku svaka riječ morala izricati tu beskrajnu ulančanost činjenica, i to ne prešutno nego izričito, i to ne malo-pomalo nego izravno.<sup>153</sup>

Naposljetku Tzinacán otkriva da su zasigurno mrlje na jaguarovoj koži medij preko kojeg je bog zapisao svoju prosvjetljujuću rečenicu. Iako doznaje tih četrnaest riječi, odlučuje da ih neće izgovoriti. Na taj način čitatelja ostavlja u neznanju te mu je uskraćena istina koju samo privilegirani pripovjedač zna. Budući da je spoznao cijeli svemir preko tog božjeg zapisa, više mu nije važno ni njegovo psihičko ni mentalno stanje, ne zanima ga više ono što ga okružuje. Individualnost mu više ne znači ništa, on je dio svemira.

Fantastično se ovdje temelji na mogućnosti spoznavanja istine. Kako se ona ne može prenijeti ostalim članovima društva, a ovdje sam mag odlučuje da je neće podijeliti, dolazimo do paradoksa koji je moguće usporediti sa Schrödingerovom mačkom. Otuda i čitateljevo kolebanje. Da je mag otkrio koje su to četrnaest riječi, čitatelj bi možda mogao odlučiti ne povjerovati u njegovu priču jer bi mu se riječi mogle učiniti lažnima ili pa čak banalnima. Izostanak božje formule pripovjedačeva je osuda čitatelja na neznanje.

Kolebanje ili sumnja rastu još više jer magova pripovijest nema smisla. Odnosno, ako ga više ne zanima individualno i to ga navodi da ne otkriva božji zapis, zašto odlučuje podijeliti svoju osobnu priču o tome kako je došao do te spoznaje? Ako tko naumi pronaći rješenje za sva zla i uspije u tom naumu, zbog čega bi ga zadržao samo za sebe? Vratimo li se opet na problematiku jezika i jezičnog izraza, možemo pretpostaviti da tih četrnaest riječi koje obuhvaćaju kompletno znanje možda nisu istovjetne iskustvu nekog drugog pojedinca. Stoga je svaki pojedinac zasebno osuđen na traženje i odgonetavanje vlastitih četrnaest riječi kako bi došao do spoznaje božanske formule.

---

<sup>153</sup> Isto, str. 85.

## DRUGI DIO: Hrvatski fantastičari

### 1. Recepcija Borgesa u Hrvatskoj sedamdesetih godina XX. stoljeća

Kao što je već spomenuto u uvodu, mnogi su se hrvatski autori ograđivali od etikete *borgesovci* i to najvećma zbog toga što je od Borgesovih djela vrlo mali broj tekstova bio preveden na hrvatski jezik te se oni, kako tvrde, na njega nisu svjesno ni namjerno ugledali.<sup>154</sup> Oni među njima koji su ga čitali, uglavnom su konzultirali srpski prijevod, zbirku *Maštarije (Ficciones)*, u izdanju beogradske nakladničke kuće Nolit iz 1963. godine. To je bio ujedno i jedini prijevod Borgesa popularan na eks-jugoslavenskome, a time i hrvatskom prostoru, tako da je o izravnome Borgesovu utjecaju na skupinu koju nazivamo borhesovcima moguće govoriti tek s priličnim rezervama.

O izravnome utjecaju Borgesa poglavito nije moguće govoriti s obzirom na njegove eseje, koji su bili u još manjoj mjeri prevedeni nego njegova fikcionalna proza, što je tim važnije jer su ti tekstovi, kao što smo nastojali pokazati u prethodnim dijelovima ovoga rada, itekako indikativni za fantastični dio njegova opusa. Ne samo da se u ogledima očituju teme kojima će se Borges uvijek vraćati u fikcionalnoj prozi, nego je njima on oblikovao i formu koju će imati i mnoge priče. Kada govorimo o ogledima, treba pripomenuti i to da su mnoga strana djela i mnoge teme hispanskim krugovima često poznata upravo i samo preko Borgesovih tekstova, koji ih prvi uvodi u te kulturne krugove, pa se prevoditelji tih njegovih tekstova često susreću s problemom pronalaženja adekvatnog prijevoda koji će ujedno funkcionirati tečno kao što je to na španjolskom jeziku.<sup>155</sup>

Ti se tekstovi u hrvatskome prijevodu pojavljuju dosta kasno u izdanju Grafičkog zavoda Hrvatske, tek 1985. godine, u seriji od šest svezaka koji obuhvaćaju Borgesovo stvaralaštvo od 1923. do 1982. godine. Prvi svezak čine *Žudnja za Buenos Airesom, Blizak mjesec, Bilježnica "San Martin", Evaristo Carriego i Rasprava*; drugi *Opća povijest gadosti*,

---

<sup>154</sup> Tako Pavličić još u intervjuu objavljenom u *Quorumu* 1989. kaže da je Borges više bio potvrda, dok su se oni priklonili fantastičnom modelu na temelju nekih drugih autora, među kojima Kafke, Maupassanta, Andrejeva i dr. Tu je tvrdnju ponovio i u razgovoru u vezi s ovim radom koji se održao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu u srpnju 2015. godine, na čemu mu autorica ovoga rada srdačno zahvaljuje. Drago Kekanović će također u intervjuu za *Quorum*, iste godine, potvrditi kako je Borges došao kasnije, kao etiketa. Citirano u: Jurica Pavičić: *Hrvatski fantastičari. Jedna književna generacija*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2000, str. 18 i 26.

<sup>155</sup> Mirjana Polić-Bobić: „O prevođenju rane Borgesove proze“, *Dometi*, 1986, br. 11, str. 48.



*Povijest vječnosti i Izmišljaji*; treći *Aleph* i *Druga istraživanja*; četvrti *Tvorac*, *Drugi, isti*, *Za šest žica* i *Pohvala sjene*; peti *Brodijev izvještaj*, *Zlato tigrova*, *Knjiga od pijeska* i *Duboka ruža*; posljednji *Željezni novčić*, *Povijest noći*, *Lozinka* i *25. kolovoza 1983. i druge neobjavljene priče*. Na prijevodima su radili Karlo Budor, Albert Goldstein, Marko Grčić, Jordan Jelić, Mario Kinel, Edita Marijanović, Tonko Maroević, Senka Matković, Nikola Miličević, Mirjana Polić-Bobić, Milivoj Telećan, Gordana Tintor i Anita Vrsaljko.

S druge strane, moglo bi se lakše govoriti o tipološkim sličnostima između tzv. generacije hrvatskih fantastičara i argentinskoga autora s čijom su se poetikom oni u kritičkim i književnopovijesnim tekstovima počeli povezivati. Karakter i funkcioniranje tipoloških sličnosti izložio je Miroslav Beker u članku „Četiri pristupa komparativnoj književnosti“, u kojemu se navodi kako se u srednjoeuropskom pristupu komparativnoj književnosti može govoriti o dvama usmjerenjima. Jedno je genetsko ili kontaktno usmjerenje, koje može biti vanjsko (eksterno ili posredno), dakle preko članka ili studija o nekim djelima, i unutarnje (interno), odnosno izravnim doticajem s književnim djelima. Drugo je usmjerenje tipološko kod kojeg nema doticaja, ali ipak postoji neki zajednički nazivnik koji je dostatan da bismo govorili o sličnostima ili razlikama između pojedinih djela.<sup>156</sup>

Ako bismo mogli, govoreći o hrvatskim fantastičarima, pretpostaviti neki kontakt, on se je mogao ostvariti i čitanjem Borgesa na španjolskome ili na kojemu drugom europskom jeziku, u kontekstu čega je zanimljivo da su autori kojima će se posebno baviti ovaj rad, tj. Goran Tribuson i Pavao Pavličić, diplomirali komparativnu književnost, a Pavličić uz to i talijanski jezik i književnost. No, kao i zaključivanje o recepciji Borgesa na srpskome i hrvatskom jeziku, i zaključivanje o toj vrsti recepcije moglo bi krenuti i moralo bi završiti u autorskom potvrđivanju izravnoga ugledanja, od čega se, međutim, kako je navedeno, oni uglavnom ograđuju.

Stoga je sigurniji put, neovisan o (ne nužno pouzdanim) (auto)biografskim podacima o čitanju ili ne čitanju i slijeđenju ili ne slijeđenju Borgesa, praćenje tipoloških veza, kojih, kako će se nastojati pokazati, između Borgesa i hrvatskih borgesovaca svakako ima, međutim možda ne u tolikoj mjeri o kojoj bi se moglo pretpostavljati s obzirom na zvučno i prošireno ime skupine hrvatskih autora o kojima je riječ. Te tipološke veze ponajprije se otkrivaju u samome žanru. S druge strane, sadržajne, tematske i motivske elemente na razini nižoj od žanra prije

---

<sup>156</sup> Miroslav Beker: „Četiri pristupa komparativnoj književnosti“, *Kolo*, 1998, br. 1, str. 125-137.

ćemo objasniti nekim generalnim tendencijama u književnosti, nego direktnim ugledanjem u Borgesa, zbog već objašnjenih razloga.

Dakako, *fantastičari* su se mogli ugledati i u tradiciju fantastične književnosti, kako svjetske tako i hrvatske. Naposljetku, i sam je borhesovski fantastični model nastao na temeljima koje su fantastici postavili njegovi prethodnici, a posebno autori od devetnaestog stoljeća naovamo. Budući da se skupina mogla ugledati na čitav niz fantastičnih ostvarenja koja su nastajala posebno od prve moderne, pa nadalje, u sljedećem će poglavlju biti riječi o tradiciji fantastike na našim prostorima. Što se tiče teorijske podloge ovom tipu književnosti, sam Borges nije bio upoznat s Todorovljevim postavkama o kojima smo govorili u poglavlju o definicijama fantastične književnosti,<sup>157</sup> a vjerojatno nisu bili ni fantastičari. Ipak, mogućnost da su poznavali Todorovljev fantastični model nije moguće sasvim odbaciti jer je ta knjiga izašla 1970. godine, u sam osvit profiliranja generacije.

---

<sup>157</sup> Pitanjem je li Todorovljev model primjenjiv na borhesovsku prozu, bave se autorice članka „Borges y Todorov: lecturas recíprocas“. U zaključku navedenog rada konstatiraju kako, iako Borgesu nije bilo poznat „Uvod u fantastičnu književnost“, određeni Todorovljevi koncepti mogu se prepoznati u njegovim pričama. S time da se u puno većoj mjeri radi o subverziji tih koncepata, tako da ti tekstovi izmiču klasifikaciji koju izlaže Todorov.

## 2. Fantastika u hrvatskoj književnosti

Hrvatska fantastična proza živi „nekada na margini, a nekada u samom epicentru proznih zbivanja već gotovo stoljeće i pol“, <sup>158</sup> piše Jagna Pogačnik u predgovoru jedne od najnovijih antologija hrvatske fantastične književnosti. Četrdesetak godina ranije izašla je jedna od prvih antologija hrvatske fantastike, *Poziv na basnoslovno putovanje* (1972) Nade Pinterić. Posebno je pak važna *Antologija hrvatske fantastične proze i slikarstva* (1975) Branimira Donata i Igora Zidića. U predgovoru u kojemu donosi pregled autora koji su se okušali u ovome žanru, naslovljenome „Stotinu godina fantastičnoga u hrvatskoj prozi“, Donat, kao i većina kritičara, ponavlja kako fantastično živi dulje u književnosti, no da je manjak interesa doveo je do toga da mnogi fantastični impulsi nisu detektirani.

Prema Ivici Županu, kontinuitet fantastične književnosti u hrvatskoj kulturi ostao je prilično „neobrađe[n], nesistematizira[n], neocijenje[n], zanemare[n] i neobznanje[n]“. <sup>159</sup> Velikim se dijelom takav odnos (ili manjak odnosa) prema žanru koji je posrijedi može pripisati stavu da je fantastika bijeg od društvene odgovornosti, što se poglavito ističe kada se govori o hrvatskim borhesovcima koji su se počeli afirmirati u politički osjetljivim ranim sedamdesetim godinama prošloga stoljeća. No, kako tvrdi Župan, možda je taj eskapizam više uvjerenje same recepcije, dok bi se fantastična književnost mogla čitati i kao prikrivena kritika društva i politike. <sup>160</sup>

Fantastika je, kako je već spomenuto, u hrvatskoj književnosti prvu pravu afirmaciju dosegla u razdoblju prve moderne, s autorima kao što su Antun Gustav Matoš, Janko Leskovar i mnogi drugi. Utemeljiteljem hrvatske fantastične proze smatra se Rikard Jorgovanić (1853-1880) s antologijskim pričama „Ljubav na odru“ i „Stela Rāiva“. Prema B. Donatu, Jorgovanić jest hrvatski klasik fantastičnog i neobičnog koje se začinje u kasnome romantizmu, a kulminira u ranoj moderni, a i Jurica Pavičić u knjizi *Hrvatski fantastičari* naziva upravo potonje razdoblje zlatnim razdobljem hrvatske fantastike. <sup>161</sup> Zbog gotičkih elemenata, kao i onih strave i jeze, Jorgovanić se često dovodi u vezu s Edgarom Allanom Poeom. Tako,

---

<sup>158</sup> Jagna Pogačnik: „Kratke upute za shopping u prodavaonici tajni“, u: *Prodavaonica tajni*, Znanje, Zagreb, 2011, str. 5.

<sup>159</sup> Ivica Župan: „Imaginacija modernih vremena“, u: *Guja u njedrima*, str. XXVII.

<sup>160</sup> Isto, str. XXX. O tome usp. i: Suzana Coha: „Pisanje/čitanje Hrvatskog proljeća - između mita i traume“, u: Tvrtko Jakovina (urednik): *Hrvatsko proljeće. 40 godina poslije*, Sveučilišna tiskara, Zagreb, 2012, str. 291-308.

<sup>161</sup> Usp. Branimir Donat: „Stotinu godina fantastičnog u hrvatskoj prozi“, *Antologija*, str. 27; Jurica Pavičić: *Hrvatski fantastičari*, str. 57.

primjerice, pripovijetka „Ljubav na odru“ govori o slikaru ljubavi, odnosno djevojke na odru, Hvostovu, dok „Stela Raiva“ pripovijeda o ljubavi djevojke prema mrtvom mladiću čiju lubanju čuva.

Od ostalih imena hrvatske književnosti, poznatijima po nekim drugim žanrovskim modelima, mnoga su se također okušala u fantastičnoj književnosti, pa tako i Ksaver Šandor Gjalski (1854-1935), inače poznat ponajprije kao predstavnik realizma u hrvatskoj književnosti. Njegova su djela prožeta Schopenhauerovom filozofijom, a zbirka *Tajanstvene priče*, među njima posebno „San doktora Mišića“, „Notturmo“, „Kobne slutnje“, „Moris“, „Ljubav lajtnanta Milića“, otkrivaju opčinjenost Faustom, okultnim, prožimanjem sna i jave, vizijama i opsesijama. Donat u tim pripovijestima uočava situacije i simbole kakve pronalazimo i inače u fantastičnoj književnosti kod E. T. A. Hoffmanna, Edgara Allana Poea, N. V. Gogolja, Roberta Louisa Stevensona i Franza Kafke.<sup>162</sup>

Među onima koji su dio svojih književnih svjetova, i to onih manje poznatih, gradili upravo pomoću fantastičnih elemenata jest i Janko Leskovar (1861-1949), koji je stvarao pod utjecajem Schopenhauerovih, Stirnerovih i Nietzscheovih ideja. Njegov Đuro Martić jedan je od junaka koji mučeni vlastitim tlapnjama zapadaju najzad u ludilo. Fantastično se, kako je već spomenuto, pojavljuje i u novelama Antuna Gustava Matoša (1873-1914), u kojima možemo nazrijeti tragove Poeovog utjecaja, ali i utjecaja Appolinairea i Guya de Maupassanta.

Osim ovih autora, Milorad Stojević posebno ističe Branimira Livadića (1871-1949) te njegovu priču „Legenda o Amisu i Amilu“, ali i druge tekstove iz *Novela*. U njima se Livadić dotiče metafizičke problematike te unosi makabristične motive kao što je bdijenje uz mrtvaca. Kod Vladimira Nazora (1876-1949) se fantastično posebno vezuje uz slavensku mitologiju, što se vidi u zbirci *Istarske priče*. Zanimljiv je slučaj i Milan Begović (1876-1948), koji se, prema Stojeviću, nalazi mnogostruko na rubu fantastike, a primjer tomu je i novela „Kvartet“ iz istoimene zbirke. Naginjanje fantastičnom uočava se čak i u njegovim dramama.<sup>163</sup> Među autorima koje Donat spominje jesu i Dinko Šimunović i Ivana Brlić-Mažuranić. Njihovo uključivanje u pregled fantastičnog u hrvatskoj prozi, međutim, nije dosljedno s obzirom na to da se radi o elementima čudesnog, a ne fantastičnog, onako kako to shvaća Todorov.

---

<sup>162</sup> Usp. Branimir Donat: „Stotinu godina fantastičnog u hrvatskoj prozi“, *Antologija hrvatske fantastične proze i slikarstva*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1975, str.31.

<sup>163</sup> Milorad Stojević: „Bilješka o distanci“, u: *Guja u njedrima*, str. XXII.

S obzirom na niz imena koja smo naveli, možemo zaključiti kako se hrvatska fantastika sedamdesetih godina prošlog stoljeća nije afirmirala od ništice te ne stoji Viskovićeva tvrdnja da je do pojave skupine mladih prozaika naklonjenih fantastici „hrvatska [...] književnost već pedesetak godina bila bez fantastike“.<sup>164</sup> Vidjet ćemo da su i mnogi kasniji hrvatski pisci poput Janka Polića Kamova, Frana Galovića, Miroslava Krležu, Ulderika Donadinija, Đure Sudete, Nikole Šopa, Vladana Desnice, Petra Šegedina, Ranka Marinkovića, Antuna Šoljana, Nedjeljka Fabrija i drugih u dijelu svojih tekstova koristili motive tipične za fantastičnu književnost.

Kod Galovića (1887-1914) je primjerice često prisutan motiv smrti povezan s motivom duše koja traži smisao postojanja, što i jest „metafizička podloga mnogih književnih djela fantastične provenijencije.“<sup>165</sup> Miroslav Krleža (1893-1981) također zalazi u sfere iracionalnog i nemogućeg, kao u tekstu „Kako je doktor Gregor prvi put u životu sreo nečastivoga“, koji se nalazi u ciklusu proza o Glembajevima. Ulderiko Donadini (1894-1923) je uz Galovića, Kamova i druge autore, pripadnik skupine pisaca za koje Donat kaže da su pisci tragičnog osjećaja života i ironičnih opažaja.<sup>166</sup>

Iz navedenog možemo zaključiti da je fantastika imala zamjetnu tradiciju u hrvatskoj književnosti. Ipak, dok je u svjetskoj književnosti fantastika svoj procvat doživljavala u razdoblju romantizma, u hrvatskoj se književnosti još uvijek stvaralo pod utjecajem prosvjetiteljstva.<sup>167</sup> U drugome valu, poslije prve moderne, svoju je kulminaciju, kako se već više puta spomenulo, dosegla s kasnomodernističkom, odnosno rano-postmodernističkom generacijom hrvatskih fantastičara. Nakon toga, prema npr. J. Pogačnik, taj tip proze je u suvremenoj hrvatskoj književnosti izgubio popularnost, ali ipak opstaje, pa makar u sjeni. Primjer su autori poput Sanje Lovrenčić, Ede Budiše, Borisa Perića ili Milane Vuković-Runjić.<sup>168</sup> Čini se da u današnje vrijeme i u svjetskoj književnosti fantastično ustupljuje mjesto znanstvenoj fantastici ili pak čudesnomu, dok se kolebanje ili dvojba, što je Todorovljev temeljni preduvjet za fantastično, razrađuje tek u rijetkim, izdvojenim primjerima i to isključivo u kratkoj prozi.<sup>169</sup>

---

<sup>164</sup> Velimir Visković: *Mlada proza: eseji i kritike*, Znanje, Zagreb, 1983, str. 9.

<sup>165</sup> Isto, str. 37.

<sup>166</sup> Usp. isto, str. 38-41.

<sup>167</sup> O tome vidi u: Suzana Coša: „Naš narod“ i njegove pri/po/povijesti: fikcija i faksija; prosvjetiteljstvo i romantizam; folklorna tradicija i moderni publicistički žanrovi“, u: *Medij, kultura, nacija. Poetika i politika Gajeve Danice*, Hrvatska sveučilišna naklada, Filozofski fakultet - *Periodica Croatica*, Zagreb, 2015, str. 409-416.

<sup>168</sup> Jagna Pogačnik, cit. djelo, 2011, str. 9.

<sup>169</sup> Jurica Pavičić, cit. djelo, str.

Ono što je svojstveno fantastici od romantizma pa do pojave generacije hrvatskih fantastičara jesu motivi dijaboličnog, primjerice susret s nečastivim ili s duhom mrtvaca, preobražajima u vukodlake, pojava raznih mitskih ili polumitskih bića te događaji koji se odvijaju u egzotičnim i misterioznim prostorima. Osim toga, većina je autora sklona racionalizaciji neobjašnjivog te se nastoji stvoriti zatvorena pripovijest, odnosno tu gotovo nema primjera otvorenih završetaka.<sup>170</sup> S obzirom na to, generacija hrvatskih fantastičara unosi neke novosti u samu konstrukciju fantastične pripovijesti, o čemu će biti riječi u narednim poglavljima.

Kao što smo već spomenuli i u poglavlju o različitim definicijama fantastične književnosti, ta je linija često bivala manje dominantnom premda su mnogi autori zalazili u sfere makabrističnog, jezivog, iracionalnog. Ipak, kako je također spomenuto, u nekim je razdobljima upravo takva linija književnosti funkcionirala kao prepoznatljivi trend, kao u vodećim književnostima europskoga romantizma, ili u hrvatskoj književnosti prve moderne te kasnije, na početku postmodernoga razdoblja. Stoga su se hrvatski borhesovci mogli ugledati, a zasigurno i jesu, na tradiciju fantastike bilo hrvatske, bilo svjetske književnosti. S tim se slaže i Donat, koji hrvatsku književnost u nemalom slučaju uspoređuje s klasicima tog žanra. Istom logikom uspoređivanja sa svjetskim pandanima su se i mladi prozaici, kako ih je tadašnja kritika prozvala, počeli uspoređivati s Borgesom, koji je svojim inovacijama u žanru isto tako postao klasikom svjetske književnosti. Ipak, to isticanje uzora često je bivalo pretjeranim. Hrvatski su se autori priklanjanjem tom žanru uključili u cijelu jednu književnu tradiciju, a tu onda ne možemo govoriti o Borgesu kao jedinom u koga su se mogli ugledati.

---

<sup>170</sup> Usp. Jurica Pavičić, cit. djelo, str. 161.

### 3. Hrvatski fantastičari

Hrvatski fantastičari, kako više puta ističe Jurica Pavičić kroz svoju knjigu o njima, jesu neformalna i prilično heterogena skupina autora koji se javljaju prvim, i to proznim, djelima oko 1969. godine. Kritika ih je najprije nazvala borgesovcima implicirajući presudni utjecaj Borgesa na ovu skupinu pisaca. Borgesov su utjecaj najviše isticali Ljerka Mifka, Bože V. Žigo, Boris Lukšić, a i Slobodan Prosperov Novak smatra njegov utjecaj ključnim. Sam termin je uveo Branimir Donat u svom eseju „Astrolab za hrvatske borhesovce“, najprije objavljenom u časopisu *Teka* 1972. godine. U početku je ta odrednica često (zlonamjerno) sugerirala „prepisivanje“ Borgesa,<sup>171</sup> a onda su se uočili i drugi autori koji su mogli utjecati na prozu ovog naraštaja, kao što su to Edgar Allan Poe, Nikolaj Vasiljevič Gogolj, Franz Kafka, Mihajlo Bulgakov, Italo Calvino.

Drugi termin koji se najčešće koristio kako bi se označila ta skupina jest *mlada* ili *nova proza*. Ni taj naziv nije se pokazao adekvatnim s obzirom na to da takva odrednica gubi svoje značenje s vremenom. Na kraju, iako naziv *fantastičari* može značiti sve autore koji pišu takvu književnost, Jurica Pavičić drži da je to i dalje najbolji termin. Ipak, kako bi razlikovao ovu generaciju od drugih koji su pisali fantastiku, piše ga u kurzivu.<sup>172</sup>

Jezgru skupine činilo je desetak autora: Stjepan Čuić, Bože V. Žigo, Pavao Pavličić, Slobodan Šembera, Stjepan Tomaš, Irfan Horozović, Drago Kekanović, Vesna Biga i Goran Tribuson, a neosporno se fantastičarskim djelima mogu smatrati: *Pamfilos ili pripovijesti dokonjaka* Alberta Goldsteina, *Mehanika noći* Drage Kekanovića, *Lađa od vode* i *Vilinski vatrogasci* Pavla Pavličića. *Zavjera kartografa*, *Praška smrt*, *Raj za pse* i dio *Spavaćih kola* Gorana Tribusona, *Talhe ili šedrvanski vrt* Irfana Horozovića, *Staljinova slika i druge priče* Stjepana Čuića, *Granice beskraja* i *Majstori sreće* Nenada Šepića, *Okus mesa* i dijelom *Surove kazališne priče* Dubravka Jelačića Bužimskog, *Oprezne bajke* Vesne Bige, *Akrobat* Saše Meršinjaka i *Vragolovi* Nikole Đuretića.<sup>173</sup>

Dok se vrhuncem stvaralaštva hrvatskih fantastičara smatra 1975. godina, kada izlaze Pavličićevi *Vilinski vatrogasci*, Tribusonova *Praška smrt*, Meršinjakov *Akrobat*, Barbierijev *Novčić Gordiana Pia* i druge fantastičarske zbirke, 1979. godinu već možemo smatrati sutonom

---

<sup>171</sup> Velimir Visković: „Sekundarna zbilja u novijoj hrvatskoj prozi“, u: *Guja u njedrima*, str. XLI.

<sup>172</sup> Jurica Pavičić, cit. djelo, str. 12 i 13.

<sup>173</sup> Usp. Jurica Pavičić, cit. djelo str. 16-17.

ove književne generacije. Nakon toga naraštaj se razjedinjava u različitim smjerovima te se uglavnom odustaje od poetike fantastičnog. Kritika taj zaokret od fantastičnog najčešće objašnjava time što je takva proza iziskivala eruditnog čitatelja te je recepcija tih djela bila ograničena tek na mali krug čitatelja, pa su autori odustali od hermetičnosti i eskapizma, što im se često zamjeralo. Jedina je iznimka zapravo Goran Tribuson, koji je ostao vjeran fantastičarskome modelu do početka osamdesetih godina.

Iako se popisu koji smo naveli mogu još dodati neka djela, radi se o dosta ograničenom broju knjiga. Osim toga, Pavičić taj popis sužava i tvrdnjom da je broj djela neupitne književne vrijednosti još i manji te da je većina autora koji bi se mogli navesti tek kasnije proizvela svoja najcjenjenija djela. Imajući to na umu, ipak valja istaknuti da su fantastičari i njihova poetika bili neka vrsta mosta prema novim modelima u hrvatskoj književnosti, kao i prema postmodernizmu. Njihovu važnost ističe i Ilica Župan: „Bilo je zapravo potrebno da se pojave mladi *fantastičari*, pa da se počnu rušiti naše barijere prema Evropi i svijetu. (...) Načinjući stvarnosnu prozu, a u nekim sredinama zadavši joj ozbiljne udarce, mladi su literati ukazivali na neslućene stvaralačke mogućnosti fantastike.“<sup>174</sup>

Prije svega, hrvatski fantastičari odustali su od *mimesisa*, što je bio veliki zaokret s obzirom na literaturu kakva se pisala tada. pisci ovog naraštaja su svjesni kako književnost treba postojati radi sebe same i da ona ne treba služiti ni jednom društveno-političkom cilju: „Književnost početkom sedamdesetih uklopila se u misao onih koji su propovijedali kraj povijesti, onih koji su oko sebe vidjeli još jednu realizaciju negativne utopije.“<sup>175</sup>

To ipak ne znači da je njihova proza čista suprotnost stvarnosnoj. Već smo, govoreći o fantastičnoj književnosti općenito, istaknuli kako i taj žanr ovisi u nekoj mjeri o stvarnosti jer da nije tako, fantastični bi svjetovi bili potpuno neshvatljivi čitatelju. Štoviše, „karakter europske fantazije je prvenstveno analogičan, a tek onda alogičan, poezijski“,<sup>176</sup> odnosno naši imaginarni svjetovi zadržavaju logičku vezu sa stvarnim svijetom tako što koriste postupke mimetičke proze unoseći u nju inovacije s obzirom na temu.<sup>177</sup> U hrvatskoj književnosti proza fantastičara jest neka vrsta revolucije i to upravo zbog toga što se u tim tekstovima stvaraju autonomni svjetovi u jeziku.

---

<sup>174</sup> Ilica Župan, cit. djelo, str. XXXIII.

<sup>175</sup> Slobodan Prosperov Novak: *Povijest hrvatske književnosti. Suvremena književna republika*, str. 81.

<sup>176</sup> Branimir Donat: „Stotinu godina fantastičnoga u hrvatskoj prozi“, cit. djelo, str. 14.

<sup>177</sup> Usp. Jurica Pavičić, cit. djelo, 58.



Branimir Donat u spomenutom eseju također polazi od toga da su se mladi pisci okrenuli fantastičnoj književnosti u znak pobune protiv angažirane književnosti, književnosti kao nuspojave društvenog života, ali i u bijegu od odgovornosti. Što se tiče Borgesa, Donat smatra da su naši fantastičari „ostali zarobljeni u stupici konceptualizma“, te da su se preuzimajući samo poetiku i tehniku kazivanja, „degenerirali u [o]pće mjesto sofisticirane književnosti.“<sup>178</sup> Nadalje, Donat tvrdi kako je Borges postao „legalan“ nakon zbirke *Pamfilos ili pripovijesti dokonjaka* Alberta Goldsteina. Naime, dotada, prema njemu, pisci nisu poznavali Borgesa, ali od 1970. godine, dakle nakon objavljivanja Goldsteinove zbirke, postao je modelom oponašanja.

U samoj recepciji došlo je do ispravke vrlo brzo, već krajem sedamdesetih godina. Tako Branko Maleš u svom tekstu „Mlada hrvatska proza u kontekstu poslijeratne produkcije“, objavljenom 1979. godine u časopisu *Republika*, predlaže tri podtipa hrvatske fantastike, čime nadilazi simplificirajuća viđenja ove skupine kao homogene književne formacije. Osim toga, detektira četiri književna koncepta koji se pojavljuju u hrvatskoj književnosti poslijeratnog doba: socrealistička književnost, krugovaška „hard boiled“ proza, začeci proze u trapericama i fantastika. Od tri podtipa potonje, samo bi jedan bio borhesovski, a taj Maleš opisuje kao podtip koji „u cijelosti zasniva nov artificijelan svijet bez ikakvih natruha socijalne sredine ili psihičkog skeniranja likova i situacija.“<sup>179</sup> Takav svijet, prema Malešu, gradili su Tribuson, Pavličić i dijelom Kekanović.

Drugi je tip onaj koji se priklanja kafkiansko-bulgakovljevskom fantastičnom svijetu, koji pak Pavičić smješta u subverzivnu fantastiku zbog načina na koji se svijet fantastične priče odnosi prema stvarnome svijetu. Od djela hrvatskih *fantastičara* tu bi spadali prozni tekstovi Saše Meršinjaka i Stjepana Čuića. Naposljetku, treći podtip Maleš naziva romantičarskim ili novalisovskim te kao primjer navodi tek Dragu Kekanovića.

Kada navodi obilježja proze fantastičara, Pavičić se služi formalističkim pojmom dominante, odnosno postupka koji je presudan za kompoziciju i oblikovanje djela kao cjeline. Tako fantastični model karakteriziraju subverzivnost i epistemološka dominantna, odnosno radi se o konceptu koji prkosi čitateljevu doživljaju zbilje, a bavi se interpretativnim pitanjima svijeta oko nas. Stoga će pripovijesti fantastičara najviše zbijati svoju fabulu oko pitanja istine, prividnosti smisla, odnosa čovjeka i svijeta u kojem on egzistira, pitanja svijesti i sličnih

---

<sup>178</sup> Branimir Donat: „Astrolab za hrvatske borgesovce“, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1991, str. 211.

<sup>179</sup> Branko Maleš: „Mlada hrvatska proza u kontekstu poslijeratne produkcije“, *Republika*, svibanj-lipanj 1979, godište XXXV, str. 476

problema. Za razliku od epistemološke dominante, proza ontološke dominante se bavi pitanjima identiteta i za Briana McHalea je ta razlika razdjelnica između moderne i postmoderne književnosti.<sup>180</sup> U pripovijestima fantastičara prevladavaju takozvane ja - teme, među njima pandeterminizam, neobjašnjive analogije, miješanje duhovnoga i materijalnoga, brisanje granica subjekta i objekta.

Druga dominanta koju Pavičić navodi jest ono demonsko, halucinatorno, neobjašnjivo ili oniričko. Dok kod Borgesa nikada nema pojave vraga, demona ili Smrti, kod naših fantastičara ti su motivi dosta česti, a junaci u halucinatornim, oniričkim ili neobjašnjivim situacijama traže racionalna rješenja u prostoru proze koja bježi u neobjašnjivo. Ipak, mjesto zatvorenog kraja, fantastična proza sedamdesetih godina prošlog stoljeća češće naginje otvorenom kraju, ostavljajući mogućnost razrješenja po strani. Pribjegavanje nevjerojatnom ili protuprirodnom rješenju jest još jedna od dominanti takve proze, pa možemo reći da su „u tome [...] smislu *fantastičari* otvoreno iracionalistički književni pravac.“<sup>181</sup>

Za Todorova, kako smo već naveli, fantastično kao žanr čine prije svega dva uvjeta. Jedan je da pripovijest bude uvjerljiva te da u čitatelju pobudi dvojbu između prirodnog i natprirodnog rješenja, a drugi da čitatelj, kada se nađe pred fantastičnom pripovijesti, zauzme određeni stav, odnosno da tekst ne tumači alegorički ni poetički. Osim tih dvaju uvjeta, Todorov navodi i kolebanje lika što nije konstitutivno obilježje fantastike. U prozi hrvatskih fantastičara najčešće izostaje taj uvjet, iako nije strogo pravilo. Budući da u samoj pripovijesti nema naznaka začudnog, već pripovijest naizgled vrlo dobro funkcionira u zakonima stvarnosti u kojoj lik živi, fantastično ovisi o dvojbi čitatelja. Kao što primjećuje Pavičić, u tekstovima fantastičara taj se hinjeni realizam prepoznaje već od realističkog uvoda, ali i u prepoznatljivom imenovanju i postupnom naglašavanju neobjašnjivog čime dolazi do elementa iznenađenja u fantastičnom kraju.<sup>182</sup>

Posljednje dvije dominante Pavičić naziva kumulativnom i konvertivnom fantastikom. Prva od njih temelji se na gradaciji fantastičnog prema kraju priče, dok druga ovisi o izvrtnanju onih kodova koji su uobičajeni u zbilji, a po strukturi je vrlo slična snu.<sup>183</sup> Dok kod Pavličića, Horozovića i Kekanovića prevladava kumulativna fantastika, kod nekih su autora oba postupka prisutna, kao primjerice kod Tribusona. Primjer kumulativne fantastike kod Tribusona jesu

---

<sup>180</sup> Usp. Jurica Pavičić, cit. djelo, str. 44.

<sup>181</sup> Isto, str. 57.

<sup>182</sup> Usp. isto, str. 48-52.

<sup>183</sup> Usp. isto, str. 52-53.

priče „Dlakavo srce“, „Ljetnikovac“ ili „Tetovirana princeza“, dok se konvertivnoj fantastici priklanja u priči „Praška smrt“ iz istoimene zbirke.

Što se pak tiče alternativnih modela, možemo govoriti o alternativnoj fantazmatici, što je pojam koji uvodi Dietrich Petzold. Isti autor razlikuje subverzivno i alternativno odnošenje prema stvarnosti u fantastičnom. Dok subverzivno odnošenje nastoji poljuljati čitateljev osjećaj sigurnosti i dovesti u pitanje koncept svijeta kakvoga znamo, alternativni stav ne krši prirodne zakone, već u okviru istih stvara alternative zbilji. U vezi s alternativnom fantazmatikom, ona se prije svega odnosi na stvaranje literarnih svjetova s posve novim zakonima prema kojima su ti svjetovi ustrojeni, ona često biva izbačena iz korpusa fantastične književnosti. Taj je način tipičan za utopijsku književnost i za *science fiction*.<sup>184</sup> Takvu vrstu proze nećemo često naći među *fantastičarima*.

Međutim, jedan od oblika ovog modela fantastike koji je posebno važan za ovaj rad jest reduktivnost. Radi se o postupku apstrakcije visokog stupanja, za što možemo navesti primjer Pavličićeve zbirke *Lađa od vode*, kojom ćemo se baviti i u sljedećim poglavljima. To je proza lišena opisa, temporalnih oznaka, a i sama radnja je iznesena krajnje zbijeno. Takvo oblikovanje pripovijesti karakteristično je i za Borgesa, primjećuje Pavičić.<sup>185</sup>

Drugi oblik koji nam je osobito važan u usporedbi fantastike kod Pavličića i Tribusona s Borgesovim fantastičnim pripovijestima jest onaj koji uvodi heterokozme i zone. Taj se oblik fantastičnog modela očituje u miješanju činjenica iz stvarnog svijeta s onima fiktivnima, ali i u upućivanju jedne priče na drugu. Taj je oblik, tvrdi Pavičić, kod naših fantastičara zapravo vrlo rijedak, što uostalom i implicira sama oznaka *alternativni modeli*. Stoga bi to bio još jedan prilog tezi po kojoj Borges nije bio posve imitirani uzor, već je tek rubno utjecao na skupinu, pa i na dva njezina predstavnika čije će pripovijesti biti predmetom ovoga rada, tj. Pavličića i Tribusona, kao neka vrsta katalizatora.<sup>186</sup>

Od svih navedenih karakteristika proze fantastičara, manirizam jest jedna od onih oko koje se većina kritičara slaže. Na njoj je najviše inzistirao Bраниmir Donat, ali je kasnije to svojstvo poprimilo pejorativan prizvuk, što pak posebno potencira Velimir Visković kada kaže da su kritičari manirizam shvatili kao ono kad nešto „upadne u maniru.“<sup>187</sup> Međutim, prikladnije tumačenje manirizma bilo bi ono koje nudi G. Hocke, prema kojemu se manirizam očituje u

---

<sup>184</sup> Dietrich Petzold, cit. djelo, str. 73.

<sup>185</sup> Usp. Pavičić, cit. djelo, str. 60-64.

<sup>186</sup> Jurica Pavičić, cit. djelo, str. 70.

<sup>187</sup> Cit. u Jurica Pavičić, cit. djelo, str. 90.

prekomjerju ili pak u izrazitoj redukciji izraza, a od ostalih značajki kod fantastičara možemo uočiti još i tematiziranje nevjerojatnoga, proturječnosti, zrcalnost i simetričnost, aluziju i oštroumnost, topos *la vida es sueño*, tj. problematiziranje granice između zbilje i sna, stilsku izvještačenost i čestu uporabu arhaizama.<sup>188</sup>

Što se tiče postmodernizma, postupci koji su zajednički i ovoj skupini i Borgesu jesu: metanarativni komentari, beskonačna regresija, *mise-en-abyme* (zrcaljenje cjeline u dijelovima) i *trompe l'œil* (postupak srodan abizmalnim efektima, koji nastoji navesti čitatelja da sekundarni svijet smatra primarnim), kineska kutija te jezik kao tema, o čemu će također biti riječi u sljedećim poglavljima. Osim metanarativnih komentara, vrlo su česti autoreferencijalni postupci, *frame breaking*, odnosno razbijanje iluzije pripovjedne cjeline i sveznajućeg, autoritativnog pripovjedača, ali i hiperorganiziranost priče, što se vidi ponajviše u podnaslovima, motima, citatima, refrenima i ponavljanjima.<sup>189</sup>

Ono što pokazuje cijela lepeza obilježja fantastičarske proze, jest i to da se radi o netipičnoj književnoj skupini, odnosno ono što te autore spaja jest privrženost određenom tipu proze, što ističe i Ivica Župan: „Zapravo i ne postoji generacijski projekt literature u strogom i tradicionalnom smislu. Mogli bismo reći da je bilo onoliko koncepata, konstrukcija i modela koliko je bilo i pisaca.“<sup>190</sup> Među njihovim poetikama ima mnogo različitosti, a navedena obilježja nisu prisutna kod svih, a ni u jednakoj mjeri kod svakog pojedinog autora. U narednim poglavljima vidjet ćemo koji su od tih postupaka svojstveni specifično Pavličiću i Tribusonu i to s obzirom na to mogu li se oni povezati s karakteristikama Borgesove proze.

---

<sup>188</sup> Usp. René Gustav Hocke: *Manirizam u književnosti*, Cekade, Zagreb, 1984; Jurica Pavičić, cit. djelo, str. 89-105.

<sup>189</sup> Jurica Pavičić, cit. djelo, str. 160.

<sup>190</sup> Ivica Župan, cit. djelo, str. XXXIV.

#### 4. Suptilna fantastika *Lađe od vode*

##### 4.1. Pavao Pavličić

Akademik, doktor znanosti, književnik i prevoditelj Pavao Pavličić (Vukovar, 16. kolovoza 1946) jedan je od najplodnijih hrvatskih suvremenih autora, koji je svoju spisateljsku karijeru otpočeo u okrilju generacije fantastičara. Diplomirao je komparativnu književnost i talijanski jezik na Filozofskome fakultetu u Zagrebu, gdje je i doktorirao (1974). Na istom fakultetu danas radi kao redoviti profesor na Odsjeku za komparativnu književnost, prevodi s talijanskog i redoviti je član HAZU-a.

Prve priče počeo je pisati još 1968. godine, kada objavljuje u časopisu *Vidik*, a njegova prva zbirka priča, *Lađa od vode* (1972), drži se najuspjelijom knjigom razdoblja u kojem pišu hrvatski fantastičari. Među tim tekstovima nalazi se i antologijska *Guja u njedrima*, oko koje je kasnije, godine 1980. Ivica Župan okupio svoj antologijski izbor fantastičnih priča. Pripovijest je to o Iliji Krstinu, koji strahuje da će umrijeti, ili od neke bolesti, ili od posljedica neke nesreće ili uslijed običnih, svakodnevnih prilika. Na kraju se njegovi strahovi sabere u jedan, a taj je da će umrijeti na Dunavu, loveći ribu, što se i dogodi, čime se postiže kolebanje kako ga shvaća Todorov, i to na vrlo suptilan način jer nema očitih naznaka nadnaravnog, a ništa u samom tekstu ne potiče na objašnjenje zakonima prirode. Već druga zbirka, naslovljena *Vilinski vatrogasci* (1975) pokazuje određeni odmak od fantastike, kako primjećuje Ivica Župan.<sup>191</sup>

Nakon tih dviju zbirki, Pavličić se okrenuo žanrovskoj prozi, a šira ga je publika prihvatila tek krajem sedamdesetih, nakon zbirke *Dobri duh Zagreba* (1976) te romana *Plava ruža* (1977), *Stroj za maglu* (1978) i *Umjetni orao* (1979), koji pripadaju kriminalističkom žanru s tipičnim zapletima koje razrješavaju pronicljivi detektivi. Otada se Pavličić redovito percipirao kao autor krimića, iako se od pedesetak naslova mogu tek šest romana neupitno svrstati u taj žanr. Već od osamdesetih godina, Pavličić piše romane koje kritika smatra njegovim najboljim djelima, među kojima *Večernji akt* (1981), *Sretan kraj* (1989), *Koraljna vrata* (1990), *Rupa na nebu* (1992).

Od kasnijih djela, najuspjelijima se smatraju dva romana. Prvi je memoarski zapis *Dunav* (1983), u kojem donosi sjećanja na svoje djetinjstvo provedeno u Vukovaru. Godine

---

<sup>191</sup> Ivica Župan, cit. djelo, str. XXXV.

1995. objavljuje *Rukoljub*, epistolarni roman u kojem se obraća slavnim književnicama, glumicama, slikaricama i književnim junakinjama, kao na primjer, Slavi Raškaj, Jagodi Truhelki, Mariji Jurić Zagorki, Ljerki Šram, vili Slovniki, Lauri Lenbach i drugima.

Iako je poslije svojih prvijenaca u principu napustio klasičnu fantastičarsku poetiku kojom se etablirao, ona je ostala jednim od elemenata na kojima je nastavio graditi svoje tekstove, pa možemo reći da nikad nije posve izašao iz fantastičarskog modusa. Primjer tomu jest i knjiga pripovijedaka *Kako preživjeti mladost* (1977), u kojoj autor svjesno potkopava autobiografski sloj tekstova fantastičnim elementima. Autobiografski tragovi uočljivi su i u ranijoj Pavličićevoj prozi, spomenuli smo roman *Dunav*, iako oni postaju okosnica fabule tek u knjigama *Šapudl* i *Vodič po Vukovaru*, objavljenima 1995. i 1997. godine.

U Pavličićevu mnogobrojnom opusu nalazimo i zbirke feljtona (*Zagrebački odrezak*, 1985, *Inventura*, 1989, *Leksikon uzaludnih znanja*, 1995 i druge), četiri kriminalistička romana za djecu (*Trojica u trnju*, 1984, *Petlja*, 1988, *Zeleni tigar*, 1990 te *Lopovska uspavanka*, 1992), ali i filmske scenarije. Pavličić je, osim toga, autor radova s područja znanosti o književnosti koji su većinom usmjereni na stariju hrvatsku književnost, književnu genealogiju i metričku problematiku. Pokatkad znanstvene teme kojima se bavi utječu i na fikciju koju piše, za što je jedan od primjera poznati roman *Koraljna vrata*, iz 1990., koji govori o pronalasku izgubljenih dijelova *Osmana*, Gundulićeva epa kojim se bavio i kao znanstvenik. S Pavličićevim su profesionalnim identitetom povezani nerijetko i junaci njegovih romana.

Kako je prije već bilo isticano, i Pavličić se, poput drugih fantastičara, ograđivao i ograđuje se od etikete koju im je dodijelio Branimir Donat, tvrdeći da su ga više od Borgesa inspirirali drugi autori, primjerice Calvino ili Bulgakov. Takve Pavličićeve izjave daju naslutiti da će se u pokušaju evidentiranja sličnosti između njega i Borgesa, što slijedi, zasigurno naići i na neke razlike, a da će sličnosti biti posljedica ne isključive i intencionalne veze između dva autora, već posljedica općenitijih zakonitosti poetike fantastične književnosti.

#### **4.2.Lađa od vode**

Ova zbirka, kako smo spomenuli u prethodnom odjeljku, smatra se jednom od najboljih ostvarenja generacije *fantastičara*. Prvi put je objavljena 1972. godine u Zagrebu u Biblioteci Centra za društvenu djelatnost omladine. Ujedno je to i prvo objavljeno Pavličićevo djelo.

Sastoji se od dvadeset vrlo kratkih priča, od kojih najkraća ima dvije stranice, a najduža deset stranica.

Borgesova najpoznatija zbirka također ne prelazi broj od dvadeset priča, iako su one opsegom, u prosjeku, ipak nešto dulje. Ipak, kratkoću obaju autora moguće je objasniti postupcima kojima su te priče oblikovane, od kojih reduktivnost osobito utječe na kompoziciju same pripovijesti, tvrdi J. Pavličić. Međutim, barem što se tiče Borgesa, kratkoća priče nije tek nehotična posljedica određenih kompozicijskih načela, već je to i izraz autorova stava kako književno djelo ne bi trebalo zamarati čitatelja. Najbolje je to izraženo u već citiranim riječima samog Borgesa, koji kaže kako je bolje napisati dobar komentar neke zamišljene knjige na nekoliko stranica, nego „razlagati na petsto stranica zamisao koja se savršeno daje izreći u nekoliko minuta.“<sup>192</sup> Pavličić također njeguje neku vrstu „blagonaklonosti“ prema čitatelju, u smislu da nastoji izbjegavati zamršene strukture i manipulacije čitateljem. Ta je blagonaklonost izražena ponajviše u jezičnim, odnosno stilističkim odrednicama njegove proze. Kao što smo vidjeli, Borges svom čitatelju nimalo ne olakšava, već mu ostavlja stilistički izazovan tekst čija je prohodnost još i teža s obzirom na njegovu dvojezičnost i neopterećenost preglednim citiranjem.

Uzimajući u obzir podjelu fantastike na subverzivnu i alternativnu, za Pavličića je specifičnija prva, a to vrijedi i za Borgesa. Pavličić tako svoje pripovijesti smješta u prostor iskustvenoga svijeta, da bi onda logika i zakoni koji upravljaju tim svijetom bili potkopani uvođenjem fantastičnih elemenata, na primjer, jezika koji se kriju iza našeg jezika, predmeta koje je nemoguće zaboraviti, telepatije, iščeznuća u svijet slova, tajni hodnici ili potrage za savršenom knjigom.

Fantastično je stoga najčešće sadržano u događaju koji donosi neku vrstu obrata u ustaljenom tijeku života likova, pa je zbog toga jak dojam odabranosti, odnosno, u Calabreseovim terminima, pripovijest naginje polu detalja. To je svojstvo usko povezano s mitološkim aspektom, onako kako ga shvaća Jurij Lotman. Kao i kod Borgesa, priče koje su ispriповijedane iz prvog lica najčešće najprije djeluju kao odraz epizode iz stvarnosti, odnosno naglašen je njihov fabulativni aspekt, a fantastični preokret krši realistični kod u kojem je pripovijest napisana. Takve su gotovo sve pripovijesti iz *Lade od vode*. Nasuprot tomu, kod Borgesa nailazimo i na pripovijesti koje su ispriповijedane s pozicije naizgled sveznajućeg pripovjedača i u tim slučajevima prevladava mitološki aspekt.

---

<sup>192</sup> Jorge Luis Borges: „Prolog“, cit. djelo, str. 10.

U narednim ćemo poglavljima najprije pokušati ustvrditi koji su to postupci kojima Pavličić gradi fantastične svjetove u *Ladi od vode*, a zatim koliko je poveznica s Borgesovim pričama na tematskom planu u tim tekstovima. S obzirom na rečeno o recepciji Borgesovih djela na našim prostorima, najviše će se paralela nastojati povući s tekstovima iz zbirke *Izmišljaji*.

#### **4.3.Dominantni postupci**

Kada govorimo o književnim postupcima na kojima se temelje pripovijesti iz *Lade od vode*, jedan od najuočljivijih jest hinjeni realizam. On se očituje u prilično nefantastičnom sižeu, koji se zatim narušava uvođenjem fantastičnih elemenata. Oni najčešće gradiraju prema kraju priča, pa tako one pripadaju spomenutoj kumulativnoj fantastici. I kod Borgesa ćemo naići na takve postupke, što ćemo također nastojati pokazati u narednim odjeljcima.

Neki od postupaka koji povezuju ovu dvojicu autora, nisu isključivo dio repertoara fantastike, već ih povezujemo s manirizmom i postmodernizmom. Kada govorimo o manirizmu, kod Pavličića je to slučaj sa zrcalnošću, kao u priči „Pakleni stroj“ u kojoj se izvrću uloge: Kazmir Grahovac počinje osluškivati zvukove s druge strane vrata, odnosno postaje uhoda svojih uhoda. Postmodernističkim postupcima smatramo beskonačnu regresiju, strukturu kineske kutije, *mise-en-abyme* te akcentuiranje jezika kao teme.<sup>193</sup>

##### **4.3.1. Subverzivna fantastika**

Veći dio pripovijesti iz Pavličićeve zbirke, kako se prije već ustvrdilo, možemo smatrati subverzivnom fantastikom, onako kako je shvaća Dietrich Petzold. Prostor u kojem se odvija događaj koji pripovijest bilježi smješten je u naš svijet, na što nas upućuju kako imena junaka, npr. Ivan Radak, g. Lačanski, g. Mažuran, Jakov Lipovac, tako i geografske odrednice: sjeverna Italija, Dunav, Ljubljana i sl. Iako ponekad takve odrednice i izostanu, pripovjedač često posvojom zamjenicom upućuje na jaku povezanost i upoznatost s prostorom koji je posrijedi.

---

<sup>193</sup> Jurica Pavičić, cit. djelo, str. 87-135.



Osim toga, u pripovijestima u prvome licu još je snažniji dojam da se nalazimo na domaćem terenu, kao što je to primjer u priči „Srce“ u kojoj pripovjedač govori iz perspektive djeteta.

Budući da pripovjedač smješta čitatelja u poznato okruženje, daje mu osjećaj sigurnosti koji zatim narušava uvođenjem elemenata koji se ne uklapaju u uobičajenu logiku. U spomenutoj priči o kestenima, fantastično se uvodi vrlo suptilno, ističući najprije neobičnost tih dvaju stabala: „Oni su bili drugačiji od svega ostalog drveća u aleji.“<sup>194</sup> Međutim ta neobičnost i dalje ne može poljuljati iluziju zbilje. Fantastično se uvodi kao element iznenađenja, nakon iznimnog događaja u kojem jedno drvo strada zbog groma. Naime, stabla su dijelila isto korijenje. Na ovom primjeru možemo uočiti još dva obilježja koja vrijede za gotovo cijelu zbirku. Prvo, pripovijedanje je usmjereno prema polu detalja, odnosno odabran je specifičan događaj koji najzad otkriva neobični fenomen. Drugo, taj fenomen može biti predmet zanimanja određene grane znanosti, u ovom slučaju botanike, što potvrđuje Pavičićevu tvrdnju da fantastičari teže znanstvenoj racionalizaciji fantastičnih događaja.<sup>195</sup> Prema Todorovu, znanstvenom racionalizacijom pripovijest prelazi u žanr znanstvene fantastike, međutim kod Pavličića nema toga u doslovnom smislu. Znanstvene discipline kojima su zaokupljeni njegovi junaci jesu tek kontekst u okviru kojega ih je moguće objasniti, ali to objašnjenje u samome tekstu izostaje.

Subverzivno u Pavličićevoj fantastici se uočava i u priči „Dar govora“, gdje su dvojica prijatelja uspostavila idealnu komunikaciju - gospodin Mažuran savršeno razumije što Laćanski želi, a zbog toga što je nijem ne može reći. Iako se takva komunikacija čini neobičnom, nije sasvim nezamisliva, odnosno, moguće ju je racionalizirati. Primjerice, duga poznanstva često nadilaze sam govor u smislu da se neke stvari podrazumijevaju. Sama priča smještena je opet u nama blisko i poznato okruženje. Međutim, neobično je pojačano na samom kraju priče, kad se Laćanski vrati s uspješne operacije te kad se dvojica prijatelja ne mogu razumjeti pomoću riječi, odnosno pomoću jezika: „Oni bijahu izgubljeni. Svaki je od njih izgubio jedinog prijatelja, jedinu pravu vezu sa svijetom. Govor očiju je nestao, razgovor se ispriječio kao treći, nepoželjni sugovornik.“<sup>196</sup> Nemogućnost komuniciranja jezikom neka je vrsta pojačivača već ranije uvedenog začudnog koje se isprva čini tek kao bliskost dvaju staraca. Jezik kao neadekvatno sredstvo komunikacije jest i inače česta tema u književnosti. Ova je pripovijest na neki način radikalizacija tog problema i otuda njena subverzivnost.

---

<sup>194</sup> Pavao Pavličić: „Srce“, *Lada od vode*, AED Studio, Beograd, 2003, str. 20.

<sup>195</sup> Usp. Jurica Pavičić, cit. djelo, str. 47.

<sup>196</sup> Pavao Pavličić: „Dar govora“, cit. djelo, str. 27.

U mnogim se pričama subverzivnost manifestira kroz traženje metafizičkih veza među stvarima, ljudima i pojavama, odnosno središnji su problemi pitanja perceptivnosti i psihološkoga kolebanja. To je posebno vidljivo u priči „Pismo što ga je Ivan Radak poslao iz sjeverne Italije...“, gdje junak, a ujedno i pripovjedač, u pismu iznosi niz otkrića do kojih je došao uslijed proučavanja tekstova tajne skupine protestanata. Naime, postoji jezik koji s našim dijeli isti vokabular, ali iza njega stoje sasvim druga značenja. Kao i iz ostalih navedenih primjera, neobični događaji, fenomeni ili neobična otkrića razbijaju osjećaj sigurnosti koji daje ambijent koji se zapravo ne razlikuje od našeg svijeta. Stoga su Pavličićeve priče isprva vrlo nalik realističnoj prozi da bi onda njihov sasvim konvencionalan svijet bio narušen začudnim elementima.

Borgesova je fantastična proza također u većem slučaju subverzivna, što se može uočiti u pričama kao što su „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ i „Pierre Menard, pisac *Don Quijota*“, u kojima također možemo uočiti radikalizaciju određenog događaja ili sposobnosti. Prvu smo analizirali u prvom dijelu ovoga rada te smo na tom primjeru vidjeli kako je osjećaj „normalnosti“ pojačan autobiografski označenim pripovjedačem Borgesom i likom Adolfa Bioya Casaresa. Međutim, kod Borgesa smo istaknuli i to da se kod njega granice između pripovijesti i ogleda zamućuju, pa umjesto oponašanja stvarnosti, imamo nešto što nam se čini kao dio same te stvarnosti. Štoviše, ta nam se stvarnost čini još „stvarnijom“ nego što su to tekstovi koji nastoje zrcaliti zbilju. Tako funkcionira i priča „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“. Tu nema intencije da se čitatelj uvjeri u samo postojanje izmišljenog svijeta nazvanog Uqbar, već se nastoji prikazati kako je literatura o tom svijetu stvarna, a čim je nešto zapisano i sustavno obrađeno, i to ne samo u bilo kojem tipu literature, već u enciklopedijama, ono postaje generatorom stvarnosti.

Kod Pavličića nećemo naići na brisanje granica između ogleda i priča (i obrnuto), a ni tzv. heterokozme i zone, što Pavičić smatra nekom vrstom prepoznatljivog obilježja borhesovske proze i alternativne fantastike. Ipak, distancu u vremenu, kakva je primjerice u priči „Ljudevit“, mogli bismo shvatiti nekom vrstom zone. Drugim riječima, radi se o ambijentu koji je od nas udaljen tek nekoliko jedinica vremenske lente. Kako Borges smješta pripovijest „Kružne razvaline“ u doba španjolskog osvajanja Novog svijeta, tako Pavličić smješta navedenu priču u vrijeme hrvatskih kraljeva, a fantastično se manifestira prije svega kroz opsesiju tajnom vezom između tijela i zemlje. Takvim udaljavanjem jača se dojam mogućeg, a ujedno se uklanja i prijetnja svijetu čitatelja.

#### 4.3.2. Hinjeni realizam

Prema J. Pavičiću, „[š]to su neke priče bliže subverzivnom odnosu prema stvarnosti, to više sadrž[e] postupke, konvencije, pa i motive realistički ustrojene proze“<sup>197</sup>. Drugim riječima, subverzivni fantastični tekst je uglavnom ustrojen konvencionalnim postupcima te u poetičkom smislu nalikuje na realističnu književnost, što je već pokazano u prethodnom odjeljku. Budući da se radi o ambijentu u kojem bi se i čitatelj vrlo lako mogao pronaći, fantastični element iznenađuje recipijenta.

Dojam realističnosti koji žele stvoriti tekstovi subverzivne naravi postiže se najvećim dijelom smještanjem u prostor i vrijeme koji su vrlo bliski čitatelju. Kod Pavličića smo već ustanovili da se radi gotovo redovito o domaćem ambijentu i domaćim ljudima kao junacima pripovijesti. Što se tiče prostora, radnja je smještena oko Pavličićeva zavičajnog Dunava ili na geografski bliskom tlu, primjerice Ljubljana, a najčešće nailazimo na odrednicu „naš grad“ kao u pričama „Suncokret“, „Šetalica“, „Pakleni stroj“, „Gašpar od kuge“ i „Vrt tišine“. Takve odrednice tipične su tzv. stvarnosnu prozu, iz korpusa (post)modernističkih kratkih priča.<sup>198</sup>

Kako se vidjelo, što se tiče prostora, Borgesove se pripovijesti dijele na dvije skupine. Prva je prostor zbiljskog svijeta u kojem je pripovjedač istovjetan autoru, a druga se smješta u neku vrstu mitološkog ambijenta, koji je i vremenski udaljen. Ipak ni u takvim pričama najčešće ne nalazimo geografske odrednice. Osim toga, kod Borgesa ćemo najčešće naići na strance kao junake pripovijesti, kao u pričama „Oblik mača“, „Vrt razgranatih staza“, „Tajno čudo“ i mnogim drugima. Stoga se kod Borgesa lažni realizam oslanja ponajviše na funkciju autora kao pripovjedača, čega kod Pavličića nema gotovo uopće.

#### 4.3.3. Kumulativna fantastika

Kako se ranije objasnilo, fantastika se može podijeliti i na kumulativnu i konvertivnu. Pavličićeva *Lada od vode* sadrži pretežito primjere kumulativne fantastike. Pavličićeve priče ne krše uzastopno i višekratno kodove ne-fantastične proze, već fantastično gradira sve više

---

<sup>197</sup> Jurica Pavičić, cit. djelo, str. 50.

<sup>198</sup> Isto, cit. 163.

prema kraju teksta. Tako je primjerice u priči „Pakleni stroj“, u kojoj Kazimir Grahovac nastoji napraviti stroj koji će biti potpuno bez svrhe. Međutim, koliko god on pokušavao, uhode koje je poslala gradska uprava uspijevaju svakom njegovu pronalasku pronaći namjenu i uskoro nesvjesno postaje on taj koji osluškuje zvukove s druge strane vrata i vodi se prema njima. Ta se gradacija uočava i u samom psihološkom stanju lika: „A Kazimir je bivao sve sumorniji, sve je očajnije pokušavao naći rješenje, sve mu je više bilo do njega stalo. Ali je isto tako bilo sve teže postići taj cilj.“<sup>199</sup>

Još jedan primjer ovakvog modela jest i antologijska „Guja u njedrima“, u kojoj već u samom uvodu saznajemo tko je Ilija Krstin, koliko ima godina i kako izgleda svaka njegova večer. Osim toga, ono što će se kasnije pokazati kao začudan element na početku izgleda kao sasvim običan čovjekov strah od smrti, pogotovo stoga što se radi o starcu od osamdeset i jedne godine. Međutim, kako narativni tijek napreduje, tako se taj strah sve više pretvara u neku vrstu prijetnje i jača osjećaj paranoje.

Na sličan način su ustrojene i Borgesove priče. Primjer je i analiziran tekst „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“, u kojemu iz naizgled bezazlena teksta o izmišljenoj zemlji postupno dolazimo do cijelog jednog izmišljenog, a onda i umetnutog svijeta. Primjer je i priča „Lutrija u Babiloniji“ u kojoj se umjetnost nasumičnog širi na sve sfere života. Ono što kod Pavličića nećemo naći, jesu prevrati u obliku zamjene identiteta kao u pričama „Oblik mača“, „O izdajici i junaku“ i „Tri tumačenja Jude“.

#### **4.3.4. Reduktivnost**

Od alternativnih kompozicijskih modela koje navodi Pavičić, reduktivnost je postupak koji se najčešće dovodi u vezu s Borgesom. Iako Pavličić smješta svoje fantastične pripovijesti na domaći teren, zapravo su one dovedene do visokog stupnja apstrakcije. To se ponajviše vidi u pripovijesti „Sidro za pučinu“, gdje su likovi svedeni samo na opće imenice „unuk“ i „djed“. Sličan je primjer i priča „Seoba svilenih buba“, u kojoj ni nema pojedinačnog junaka, već samo skupina koju pripovjedač naziva „čudacima“.

---

<sup>199</sup> Pavao Pavličić: „Pakleni stroj“, cit. djelo, str. 88.

Takav postupak možemo detektirati i u najkraćoj priči iz zbirke, „Kroničarev grijeh“. U tekstu od dvije stranice ljetopisac govori o strahovladi koja je kuće pretvarala u zatvore te su polako stanovnici zaboravili da se radi o zatvoru, a zatvorenici su obučeni da rade poslove kao i običan svijet, pa se više nije moglo razaznati tko je zatvorenik, a tko nije: „Svi su pazili jedni na druge, svi su bili zatvorenici i pazitelji, a nitko nije znao tko kime upravlja, tko kome izdaje naredbe i nalaže nova hapšenja, svi su imali dojam da sudjeluju i u upravi i u zatvaranju i u tamnovanju.“<sup>200</sup>

Kod Borgesa gotovo i nema takvih primjera potpunog izostanka imenovanja, međutim u mnogim slučajevima je ono svedeno na minimum, kao u priči „Lutrija u Babiloniji“. Iako nas smješta u određeni kontekst, samo Društvo je kao i kod Pavličića neidentificirano. Ono što možemo zamijetiti i kod Borgesa i kod Pavličića, jest i involviranost pripovjedača u okulna društva zbog čega oni i mogu svjedočiti o događajima koje pripovijedaju. S druge strane, ta participacija za sobom povlači sumnje u pripovjedačevu nepristranost, što potkopava simulaciju vjerodostojnosti.

Reduktivnost se još manifestira kroz izostanak retrospekcija, uokvirivanja i konstrukcijskih začudnih postupaka<sup>201</sup>, što je redom karakteristično za borhesovsku prozu, ali i za fantastiku uopće. Osim toga, junaci su svedeni na određene funkcije, kao npr. u priči „Pakleni stroj“, u kojoj su Kazimirovi antagonisti označeni samo kao „uhode“. Često takva apstrakcija dovodi do ugođaja koji izaziva tjeskobu, kao primjerice u Kafkinu *Dvorcu*. Tako i u navedenoj priči postoji određeno političko-upravno tijelo, Gradska uprava, ali nema ljudi od krvi i mesa, sasvim im je oduzeta psihološka motivacija. Kazimir je pak sveden tek na opsesiju savršeno beskorisnim strojem. Zbog toga nam se ti junaci doimaju kao strani, što je još jedan od elemenata koji grade začudnost priča.

#### **4.3.5. Beskonačna regresija**

Beskonačnu regresiju smo spomenuli kada smo govorili o temama koje su konstante u Borgesovim pričama i ogledima. Ne radi se o tradicionalnom fantastičnom postupku, već ga kritičari smatraju manifestacijom postmodernizma, a među prvima to prepoznaje Bože V.

---

<sup>200</sup> Pavao Pavličić: „Kroničarev grijeh“, cit. djelo, str. 126.

<sup>201</sup> Jurica Pavičić, cit. djelo, str. 62.

Žigo.<sup>202</sup> U prozi hrvatskih fantastičara ne susreće se osobito često, a kao primjeri u kojima kod Pavličića nailazimo te postupke mogu se istaknuti priče „Vrt tišine“ i „Seoba svilenih buba“.

U prvoj priči najprije manjina gluhonijemih stanovnika polako mijenja postojeće stanje tako da znakovni jezik postaje dominantan model komunikacije. Međutim, među određenom skupinom postoji želja za otporom, a zahvaljujući naporima urotnika, polako se vraća staro stanje. Iako je skupina gluhonijemih donijela priličan napredak, kako na političkom, tako i na kulturnom polju, te je vladao mir, skupina urotnika doživljava ih kao prijetnju te ih na kraju uspijeva otjerati i oni odlaze u neko drugo mjesto. Priča stoga djeluje kao odsječak na krugu u kojem se stalno repetira, ili bi se barem moglo ponoviti ili ponavljati isto.

U drugoj navedenoj priči cikličnost se manifestira eksplicitnije, i to kroz komentar pripovjedača:

Tako smo došli do one točke u priči koja će našeg znatiželjnika najviše začuditi i koja će ga nagnuti da se jednom zasvagda opredijeli hoće li u ovu pripovijest povjerovati ili neće. Izgleda, naime, da su se oni koji odoše nakon tko zna koliko vremena opet našli, da su osnovali grad koji je bio posve nalik onome koji su napustili i kojega više nema, čini se da je naš grad tako i nastao. Povjeruje li u to, našem će znatiželjniku kao jaka potvrda poslužiti kad vidi da su nedavno ponovo stali odlaziti.<sup>203</sup>

Cikličnost je i kod Borgesa eksplicitna tema njegovih ogleda, a onda i priča. Tako je i u priči „O izdajici i junaku“, u kojoj Ryan istražuje neobičnu koincidenciju između Cezarove smrti i smrti svog pretka te se zbog toga okreće teoriji cikličnog vremena. Istim se pitanjem bavi i Stephen Albert u priči „Vrt razgranatih staza“. Samu priču Borges svrstava u detektivski žanr, no ona je reprezentativna u smislu njegova shvaćanja vremena: „Vjerovao je u beskonačne nizove vremena, u bujnu i vrtoglavu mrežu divergentnih, konvergentnih i paralelnih vremena.“<sup>204</sup>

---

<sup>202</sup> Bože V. Žigo: „Zreo pripovjedač“, *Telegram*, 2.6.1972., str. 25.

<sup>203</sup> Pavao Pavličić: „Seoba svilenih buba“, cit. djelo, str. 139.

<sup>204</sup> Jorge Luis Borges: „Vrt razgranatih staza“, cit. djelo, str. 113.

#### 4.4. Tematologija *Lade od vode* i Borgesovih pripovijesti

Tipični motivi, kao što su vampiri, vukodlaci, vještice, vrag, demoni, vradžbine, duhovi, život poslije smrti, komadanje tijela, kojima autori od romantizma nadalje oblikuju fantastično, a općenito ih pisci fantastične književnosti i kasnije često koriste, u *Ladi od vode* sasvim izostaju. Za tu zbirku su karakterističniji motivi kao što su poremećaj ličnosti i igre s kauzalitetom.

Kao što smo već vidjeli u prvome dijelu ovoga rada, u Borgesovim pričama fantastično se uvodi, s jedne strane, tematiziranjem neobičnih predmeta, primjerice enciklopedije o svijetu koji ne postoji, kroz neobične sposobnosti, poput one ponovnog pisanja poglavlja iz *Don Quijotea*. S druge strane, neke su pripovijesti smještene u mitološki prostor gdje pripovijest od samog početka pobuđuje kolebanje čitatelja, a samom strukturom nalikuje snu. Dok je kod Borgea u takvim oniričko-fantastičnim pričama eksplicitnija preokupacija metafizičkim problemima kao što su to vrijeme, iluzija zbilje i vječni povratak, kod Pavličića možemo pratiti kao konstantu motiv opsesiju, kroz koju se istražuju tajne veze među raznim pojavama.

Takve teme nazivamo ja-temama, odnosno pitanja koja će postavljati takvi tekstovi tiču se ponajprije odnosa duha i materije, granica subjekta i objekta, vremena i prostora. Dok ti teme skreću pažnju na seksualnost i tabu teme te su one tipične za klasičnu epohu fantastike, u pričama fantastičara općenito, pa onda i u Pavličića, u središtu je zanimanja strukturiranje odnosa čovjeka i svijeta.<sup>205</sup> Iako se u Borgesovim pripovijestima također obrađuju tzv. ja-teme, a isto tako izostaju tipični fantastičarski motivi, u njima ćemo najprije nalaziti izmišljene svjetove, preispitivanje granica između zbilje i sna, problematizaciju podvojenosti identiteta i ostale teme koje smo naveli u dijelu o Borgesu. Na tematskoj razini će stoga najviše poveznica biti s obzirom na problem jezičnog izraza, metafizičkih analogija i motiva tajnih skupina koje na neki način upravljaju društvom pripovjednog teksta.

---

<sup>205</sup> Usp. Jurica Pavičić, cit. djelo, str. 72-79.

#### 4.4.1. Jezik kao tema

Jedan od najprisutnijih motiva u Borgesovim pričama jest upravo problem jezika koji se čovjeku nameće kao prepreka, za što je najbolji primjer priča „Aleph“ iz istoimene zbirke. Taj je motiv prisutan i kod Pavličića. Priča „Pismo što ga je Ivan Radak poslao iz sjeverne Italije svome prijatelju u naš grad“ antologijski je tekst koji mnogi smatraju najboljim proizvodom hrvatske fantastike sedamdesetih godina prošlog stoljeća. Donat u njoj posebno primjećuje odraz Borgesove poetike. To je pripovijest o čovjeku koji otkriva kako postoji jezik koji postojećim riječima daje novo značenje, a u njega upisuje najskrovitije tajne:

To je, zapravo, isti ovaj, obični latinski ili talijanski jezik, samo što u njemu riječi znače nešto sasvim drugo no inače, i može se posve pravilno i smisleno govoriti i pisati svakidašnjim jezikom, a da se te riječi istodobno logično povezuju u nekom drugom jeziku u nešto posve novo, što će također biti sustavno i shvatljivo.<sup>206</sup>

Međutim, kako otkriva zakonitosti koje vladaju tim jezikom, shvaća kako se i u tom jeziku krije treći jezik te možemo pretpostaviti kako postoje možda i četvrti, peti ili nebrojeni jezici. Taj *mise-en-abyme* u autoru pisma uzrokuje osjećaj tjeskobe. Naime, koliko god duboko prodirao u naš jezik, tako će samo nailaziti na još više značenja.

Sličan problem je kod Borgesa uočljiv u priči „Babilonska knjižnica“. Budući da može postojati *n* broj jezika koji dijele isti rječnik, a svakoj je riječi koju dijele značenje drugačije u različitom jeziku, lako dolazi do pomutnje. Ta tjeskoba koju osjeća pripovjedač prenosi se na čitatelja postavljanjem direktnog pitanja: „Ti, koji me čitaš, jesi li siguran da razumiješ moj jezik?“<sup>207</sup>

Ljudski je jezik vrlo lako prisvojiv, odnosno, svaka pojedinačna osoba prisvaja riječi te im pridaje značenja koja te riječi ne moraju imati za ostatak društva, ili iz perspektive Ivana Radaka, „(...) čovjek, ne znajući dobro jezika, uvijek ima osjećaj da svi pripisuju riječima neka druga značenja od onih što stoje u rječniku (...).“<sup>208</sup> Proširimo li rečeno, može biti da je cijeli svijet tek naša konstrukcija utemeljena na arbitrarnim znakovima čiju formu dijelimo s drugim

---

<sup>206</sup> Pavao Pavličić: „Pismo...“, cit. djelo, str. 8.

<sup>207</sup> Jorge Luis Borges: „Babilonska knjižnica“, cit. djelo, str. 95.

<sup>208</sup> Pavao Pavličić: „Pismo...“, cit. djelo, str. 6.



pojedincima, ali ne i sadržaj. Fantastično, koje se i inače rađa oko neobjašnjivih i nepoznatih nam fenomena, ne mora biti izraženo izuzetnim.<sup>209</sup> Sam govor, odnosno jezik, jest izvor misterija, kako je to pogotovo osvijesteno u postmoderni, a ova priča naglašava njegov metafizički karakter.

Kao i u Borgesovim pripovijestima koje smo odredili kao one koje stvaraju literarne i alternativne svjetove, fantastično se u „Pismu“ suptilno uvodi tematizacijom postojanja nekih drugih jezika koji se naziru ispod ovog našeg, što isprva nalikuje na teorije zavjere ili pak na neku specifičnu pripovjedačevu paranoičnu izmišljotinu. Uspješnost fantastičnog ovdje ne ovisi o tome da čitatelj slijepo povjeruje u napisanu riječ, već u uvođenju takve mogućnosti koja već kao takva narušava iluziju smislenosti svijeta.

I u priči „Dar govora“ jezik se nameće kao prepreka, umjesto uspostavljanja veze među ljudima. Slično je i u „Vrtu tišine“, gdje skupina gluhonijemih ljudi dolazi u grad i znakovni jezik polako postaje primarno sredstvo komunikacije. Međutim, naporima skupine koja se borila protiv napuštanja govora, gluhonijema skupina odlazi iz grada, a govor, poput neke bolesti, „se sasvim proširio i zavladao, te ga više nitko nije mogao suzbiti.“<sup>210</sup>

#### **4.4.2. Pandeterminizam i metafizičke analogije**

Pandeterminizam je jedna od najsveobuhvatnijih odrednica proze hrvatskih fantastičara, smatra J. Pavičić.<sup>211</sup> Tu je tematiku, kako tvrdi Pavičić, inaugurirao Borges u svojim tekstovima, a sam pojam označava predodređenost zbivanja na koja čovjek zapravo ne može utjecati, već njima upravljaju nama nedokučivi zakoni kauzalnosti. Ta tajna veza među stvarima i događajima jest jedna od tema koje najviše zaokupljaju autore fantastične književnosti, među kojima i Pavličića, pri čemu će se ona isticati više u njegovim kasnijim pripovijestima.

U posljednjoj pripovijesti iz zbirke koja ujedno nosi isti naslov, pripovjedač opisuje svoje iskustvo s knjigama, kako je počeo čitati *Pinocchio*, a zatim i druge knjige. Već je među poglavljima uočio kako se ona skladno nižu i kako postoji neka neopipljiva i misteriozna veza među njima, a onda je tu vezu nailazio i među ostalim štivom:

---

<sup>209</sup> Donat: „Stotinu godina fantastičnoga u hrvatskoj književnosti“, cit. djelo, str. 10.

<sup>210</sup> Pavao Pavličić: „Vrt tišine“, cit. djelo, str. 123.

<sup>211</sup> Jurica Pavičić, cit. djelo, str. 72.

Ali ja sam u svemu nailazio neku tajnu srodnost, nešto što se nadovezuje: sve su knjige, činilo mi se, zatvarale neki krug i svaka je na svoj način opisivala slična zbivanja i likove, i tako sam čitao i čitao, a majka je palila svjetlo ranije poslije podne da ne bih kvario oči, i davala mi novac da odem u dućan, kako bih se nadisao zraka.<sup>212</sup>

Za pripovjedača je tako Pinocchio bio isto što i Burattino, isto što Robinson Crusoe, isto što i mnogi drugi likovi iz literarnih svjetova. Osim što se ova pripovijest također dotiče jezika kao teme fantastične kompozicije, ona bilježi pripovjedačevu potragu za nitima koje se protežu kroz svaki tekst, odnosno reflektira osnovnu Pavličićevu preokupaciju, a to je intertekstualnost. Osim toga, takve tajne veze jesu naznaka sila koje su čovjeku nedokučive, a njih reflektiraju i druge pripovijesti iz zbirke kojima je primarna tema junakova opsesija, pa je stoga moguće tumačiti ovaj tekst kao preispitivanje postojanja nekih nama nepoznatih sila zbog kojih se u književnosti vraćamo uvijek istim pitanjima.

Među njima su pripovijesti „Orgulje“, „Pakleni stroj“, „Ljudevit“ te „Guja u njedrima“. Junaci prvih triju navedenih priča u svojim opsesijama nastoje postići određeni ideal. Tako u „Orguljama“ Blaž uviđa kako sva bića i biljke koji ga okružuju ispuštaju svaki svoje zvukove što ga potiče da načini savršeni instrument, a u priči „Ljudevit“ istoimeni junak želi modificirati prostor u skladu s anatomijom ljudskog tijela. Te su priče vizionarske naravi, dok „Guja u njedrima“ prikazuje destruktivnu obuzetost Ilije Krstina idejom nadolazeće smrti koja bi ga mogla čekati na svakom uglu.

#### **4.4.3. Motiv tajnih skupina**

Kod Borgesa čest pokretač fantastičnih događaja jesu tajna društva ili sekte čije je postojanje uglavnom nepoznanica zajednici u kojoj djeluju. Izmišljeni svijet nazvan Tlön jest produkt skupine intelektualaca. „Lutrija u Babiloniji“ također govori o tajnoj grupi koja je osmislila lutriju pomoću koje je zapravo uređen život svakog pojedinca te zajednice, a u priči „Feniksova sekta“ pripovjedač otkriva kako „nema ljudske skupine u kojoj nisu prisutni Feniksovi sljedbenici.“<sup>213</sup>

---

<sup>212</sup> Pavao Pavličić: „Lađa od vode“, cit. djelo, str. 143.

<sup>213</sup> Jorge Luis Borges: „Feniksova sekta“, cit. djelo, str. 198.

Taj je motiv prisutan u nekoliko Pavličićevih priča, između ostaloga i u „Pismu Ivana Radaka“, gdje je jezik koji barata istim leksikom kao i „običan“ talijanski, konstrukt reformističke sekte koja se sastajala u podrumima razrušene crkve. U najkraćoj priči iz *Lađa od vode* tajno društvo, kao i u Borgesovoj „Feniksovoj sekti“, postaje sveprisutno u svim slojevima društva: „Svi su pazili jedni na druge, svi su bili zatvorenici i pazitelji, a nitko nije znao tko kime upravlja, tko kome izdaje naredbe i nalaže nova hapšenja, svi su imali dojam da sudjeluju i u upravi i u zatvaranju i u tamnovanju.“<sup>214</sup>

Primjer su i priče „Vrt tišine“ i „Seoba svilenih buba“, koje taj motiv obrađuju ponešto drugačije. U obje priče radi se o skupinama koje polako preuzimaju vlast na neki način, odnosno brojčanim nadržastanjem uspijevaju nametnuti promjene u društvo u koje su se infiltrirale. U tim je pričama, kao što smo već spomenuli, prisutan i motiv cikličnosti, jer su ta društva pokretna. Drugim riječima, njihov dolazak znači preokret, na kojem je i izgrađeno fantastično, a u objema na kraju ta društva nestaju i odlaze u neka druga mjesta u kojima će također unijeti promjene.

---

<sup>214</sup> Pavao Pavličić: „Lađa od vode“, cit. djelo, str. 126.

## 5. Fantastični svijet u *Zavjeri kartografa*

### 5.1. Goran Tribuson

Goran Tribuson (Bjelovar, 6. kolovoza 1948) smatra se jednim od najkvalitetnijih prozaika među hrvatskim fantastičarima. Studirao je južnoslavenske jezike i književnosti i, kao i Pavličić, komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, a magistrirao je filmologiju. Piše kritike, prikaze, kolumne te radijske, televizijske i filmske scenarije, a redoviti je profesor filmskoga scenarija na Akademiji dramske umjetnosti.

S obzirom na tematsku povezanost i kronološki slijed, njegova djela možemo podijeliti u četiri ciklusa. Prvi je ciklus onaj koji ga svrstava među naraštaj *fantastičara* i tu pripadaju tri zbirke: *Zavjera kartografa* (1972), *Praška smrt* (1975) i *Raj za pse* (1978). Osim toga, tome ciklusu Slobodan Prosperov Novak dodaje i dvije kasnije knjige pripovijedaka *Klasici na ekranu* (1987) i *Osmi okular* (1998).

Tribusonove tekstove prve faze obilježava sklonost snažnim estetskim evokacijama, opisima stanja halucinacija i zamućivanju stvarnog i nestvarnog. Isto tako, u svojim pričama pokazuje interes za „okultizam, mistiku i sotonizam, srednjoeuropske ambijente i mitologiju te nagnuće k žanru horora, paradoksu, otvorenim i dvosmislenim završecima“<sup>215</sup>, a jedna od prepoznatljivih karakteristika njegovih tekstova jest intertekstualnost, što će se vidjeti već i u prvoj njegovoj zbirci priča.

Drugi dio opusa jest *Aschenreiterov ciklus*, koji čine romani *Snijeg u Heidelbergu* (1980), *Čuješ li nas Frido Štern* (1981) i *Ruski rulet* (1982). Kritika smatra roman *Snijeg u Heidelbergu* jednim od najzanimljivijih zbog toga što je ujedno i jedan od malog broja fantastičnih romana generacije fantastičara. Tu „pisac razlaže materiju romana na tri sloja u kojima je jedan kronikalna fantastika, drugi je njegova znanstvena interpretacija, a treći je metatekstualni dnevnik pisan u vrijeme nastajanja romana.“<sup>216</sup> Prema Krešimiru Nemecu, u romanu je posebno uočljiv utjecaj Markiza de Sadea i Borgesa.<sup>217</sup>

Treću fazu piščeva stvaralaštva mogli bismo nazvati i autobiografskom i generacijskom jer romani kao što su *Polagana predaja* (1984), *Legija stranaca* (1985) i *Povijest pornografije* (1988) te memoarske proze *Rani dani* (2002), *Trava i korov* (2002) i *Mrtva priroda* (2003)

---

<sup>215</sup> *Leksikon hrvatskih pisaca*, Školska knjiga, Zagreb, 2000, str. 734.

<sup>216</sup> Slobodan Prosperov Novak, cit. djelo, str. 83.

<sup>217</sup> Krešimir Nemec: *Hrvatski roman od 1945. do 2000.*, Školska knjiga, Zagreb, 2003, str. 312.

problematiziraju mitove i stereotipe tzv. *rock* naraštaja, miješajući bunt i romantiku kroz lik dugokosog tipa u izlizanim trapericama, sudionika studentskih nemira i seksualne revolucije, protivnika građanskog ćudoređa i uštogljene kulture.<sup>218</sup> Kako navodi Prosperov Novak:

Tribuson je sudionik vremena koje je karakterizirala brzina i radikalnost modnih i kulturnih promjena. Blizak rock-kulturi, zabilježio je njene transformacije, njezinu pojavu u rodnom Bjelovaru, zabilježio je vrijeme u kojemu je preko noći sve postajalo znak, opisao je vrijeme u kojemu su predmeti svakidašnje upotrebe, mjesta i prostori u kojima se razvijala pop-kultura, dobivali do jučer nepoznatu estetsku vrijednost i energiju.<sup>219</sup>

Četvrtu fazu Tribusonova stvaralaštva čine djela nastala pod utjecajem američkog autora Raymonda Chandlera, a tu se ubrajaju romani: *Made in U.S.A.* (1986), *Uzvratni susret* (1986), *Siva zona* (1989), *Dublja strana zaljeva* (1991), *Noćna smjena* (1996), *Gorka čokolada* (2004), *Susjed u nevolji* (2014), *Propali kongres* (2014) i *Sestrica s jezera* (2015). Zapravo radi se o kriminalističkim romanima, čime i Tribuson kao i Pavličić, prelazi u žanrovsku književnost. Ipak, Tribuson se često vraća fantastici i, kako smo već spomenuli u prethodnim poglavljima, jedan je od rijetkih fantastičara unutar skupine koji najduže ustraje u fantastici.

## **5.2. *Zavjera kartografa***

Kao i Pavličićeva prva zbirka, Tribusonova je *Zavjera kartografa* objavljena 1972. godine u izdanju Centra za kulturu Narodnog sveučilišta grada Zagreba. Za razliku od *Lade od vode*, Tribusonova zbirka sastoji se od manjeg broja pripovijesti, točnije od jedanaest priča od kojih nijedna ne prelazi više od desetak stranica. Subverzivnost kakvu smo uočili kod Pavličića, prisutna je i u Tribusonovoj zbirci. Međutim, priče iz *Zavjere kartografa* su „fantastičnije“, odnosno fantastični događaji i elementi se zaista ističu i vrlo očito krše logiku iskustvenog svijeta. U tom je smislu Pavličićeva fantastika suptilnija, za što se kao jedan od primjera može navesti pripovijest „Sidro za pučinu“ u kojoj pripovjedač nakon razgovora s djedom i nakon njegove smrti više nikad ne zaboravlja svijećnjak koji je bio kraj njegova uzglavlja dok je ležao

---

<sup>218</sup> Krešimir Nemec, cit. djelo, str. 311-316.

<sup>219</sup> Slobodan Prosperov Novak, cit. djelo, str. 83.

na samrti, a koji nakon toga više nitko nije vidio. Tribusonovi će pak likovi prelaziti u paralelne svjetove, lovit će nečastivog, gledati u budućnost ili pak nestajati u svijet umjetnosti.

Naginjanje prema polu detalja, i to prema njihovome mitološkom aspektu jest također obilježje Tribusonovih priča, pri čemu je svaka pripovijest rezultat pomnog odabira određenog događaja. Zapravo bismo mogli reći da se radi o žanrovskoj odrednici jer fantastični elementi po svojoj naravi iziskuju takav tretman. Pri tome, fantastični elementi unose promjenu, a nerijetko i nemir u junakov život, pa se taj rez uspostavlja netom prije nego što fantastično poremeti uobičajen tijek i nakon neke vrste kulminacije, a otuda onda i gradacija fantastičnosti. U *Zavjeri kartografa* ima mnogo primjera navedenoga, između ostalih, tu su priče „Kitajski carski vrt Jona Tadeusza“, „Kugle“, „Gusar“ itd.

Pavličićevi junaci također doživljavaju neku vrstu preokreta koji se zbiva upravo zbog nekog fantastičnog događaja. Kod Borgesa ima takvih primjera poglavito kada se radi o pripovijestima koje smo ubrojili u drugi tematski krug, među njima „Lutrija u Babiloniji“, „Funes pamtilac“ i „Tajno čudo“. U tim je pričama neobičan događaj pokretač promjena, dok se u nekim drugim pričama, primjerice u „Babilonskoj knjižnici“ fantastično ne prikazuje kao izvanredno stanje.

Kada smo govorili o *Lađi od vode*, spomenuli smo hinjeni realizam kao dominantu Pavličićevih priča. U njima se navedeno svojstvo ponajprije temelji na stvaranju literarnih svjetova postupcima tipičnima za poetiku realističke književnosti. Priče iz *Zavjere kartografa* također obilježava hinjeni realizam, kojega Tribuson potkrepljuje dokumentarnošću, pa je nerijetko njegov pripovjedač ujedno i kroničar. Isto tako, citira knjige, navodi izvore svojih tekstova, a među njima i kazivače od kojih je čuo te priče.

U sljedećim ćemo poglavlja nastojati pokazati koji su postupci i koje teme oni koji poetiku *Zavjere kartografa* približavaju borhesovskoj poetici.

### **5.3.Dominante**

Već letimičnim čitanjem *Zavjere kartografa* primjetna je Tribusonova sklonost određenim književnim postupcima slična onoj koju smo zamijetili i kod Borgesa. To je u prvom redu isticanje književne tradicije koja stoji iza pripovjedačeva iskustva, što se postiže intertekstualnošću i citatnošću koje bismo mogli smatrati dvama omiljenim oruđima Borgesove

proze. Osim toga, nije ni kod Tribusona rijetko lažno citiranje, odnosno citiranje knjiga koje ne postoje, kako ustvrđuje Jagna Pogačnik.<sup>220</sup>

Što se tiče stilskih preferencija, za razliku od Pavličićeva jednostavna i pristupačna jezika, Tribuson u svoje pripovijesti unosi pozamašnu količinu arhaizama kao što su: živalj, sanjik, unezvijeren, bibav, vižljast itd. Na toj se razini, uz sintaktičke osobitosti, najviše uočava njegov manirizam. Kod Borgesa je slučaj vrlo sličan, odnosno radi se o vrlo opterećenom stilu, specifičnom leksiku, pa onda i sintaksi koja je rezultat Borgesove dvojezičnosti. Takva stilsko izvještačenost posebno zahtijeva angažiranog čitatelja.

### 5.3.1. Pripovjedač

Kod većine autora iz skupine hrvatskih fantastičara nailazimo na pripovjedača u prvom licu, a to je slučaj i kod Pavličića i kod Tribusona. Tribusonov pripovjedač će često pozivati da se obrati pažnja na njega, opravdavati će svoje postupke, pokazati će slabosti i artificijelnost svoje uloge, i to često preko metanarativnih komentara, kao u priči „Jomael alkemičar i vrijeme“:

Svaki će se čitalac s pravom upitati čemu ovaj nepovezani niz tek jedva zanimljivih podataka. Prepričavanje Jomaelove povijesti htjelo se izdići iznad gole pripovijedne profanosti kronike, no upravo nevjerojatna apokrifnost nadaljih podataka ne dozvoljava piscu da ih stavi nigdje drugdje doli u fusnotu. A upravo ovi podaci izbijaju iz dosadašnjeg prepričavanja neosmišljenost i djelomičnu nezbijenost kronike.<sup>221</sup>

Nije rijedak slučaj ni da pripovijest počne uvodom kojim se pripovjedač naizgled ispričava zbog mogućih manjkavosti iznesenog, za što je primjer „Esteban i čuvari zvjezdarnice“: „Bezbrojne su i istinite priče zaboravljene čak i od najveličajnijih povijesnih

---

<sup>220</sup> Jagna Pogačnik: „Borgesovski model fantastike i kratka proza Gorana Tribusona“, *Književna revija*, Osijek, 2000, br. 1/2, str. 189.

<sup>221</sup> Goran Tribuson: „Jomael alkemičar i vrijeme“, *Zavjera kartografa*, Znanje, Centar za kulturu Narodnog sveučilišta grada Zagreba, Zagreb, 1972, str. 15.

knjiga, pak će ove propukline u Povijesti ispuniti bibavo i sitno pero pisca neznatnika tražeći strpljiva i maštovita čitatelja.“<sup>222</sup>

U takvim je slučajevima pripovjedačeva prisutnost eksplicitno ograničena, njegova je pozicija (prividno) oslabljena, on je „ljudskiji“ od sveznajućeg pripovjedača tradicionalne priče. Štoviše, u žanru o kojemu je riječ, pripovjedač može biti uvučen u fantastiku, kao što je slučaj s pripovjedačem iz priče „Kitajski carski vrt Jona Tadeusza“:

Sada sam se potpuno povukao iz stvarnosti u svijet privida i utvara, u svijet božanske umjetnosti. Po čitave dane, dobrim dijelom i noći, pregledavam reprodukcije najvećih majstora kista, slušam glazbu i čitam, sve čitam, od Grka naovamo. Jer u svemu tome budući predstavlja gotovo univerzalnu cjelokupnost, za mene je nešto skriveno: jedan tmurni lik koji želim ponovo ugledati.

Tražim Jona Tadeusza.<sup>223</sup>

Razlog čitanju, slušanju i promatranju umjetnosti ovdje je opravdan traženjem osobe, međutim, cijeli odlomak oslikava općenitu težnju čitatelja, pa onda i recipijente ostalih umjetničkih formi, da pronađe nešto što je njegovu svijetu ukradeno, prebačeno u vječnost, u nestvarno. Ova je pripovijest stoga neka vrsta dijaloga s tradicijom umjetnosti i shvaćanjima iste, a citirane riječi mogli bismo shvatiti u neku ruku kao opravdanje samog čina čitanja.

Kao što je često kod Borgesa, ni Tribusonov pripovjedač nije tvorac vlastite pripovijesti, ili barem tako tvrdi. Najčešće se radi o pripovijestima koje je pripovjedač čuo od staraca ili koje je pronašao u kakvim knjigama, spisima ili kronikama. Tako je i u pričama „Amadejeve kosti“, koja je zapravo prijenos pripovijesti tkalje Urške, o Jomaelu je pripovjedač također slušao i čitao, pripovijest o gusaru Quadriju također nam je dana iz druge ruke, a pripovjedač je sluša od rođaka i skrbnika Rodolfa.

Posebno je zanimljiv i jedinstven slučaj „Astarta, pučka priča iz sna“, koja počinje obraćanjem sugovorniku, odnosno čitatelju: „Mrštiš se mili sugovorniče, no ostavi sad tu kupicu prevrela piva što je ovlaš držiš između prstiju pa me osluhni, jer pričat ću ti zgodu posebno zanimljivu, koja je uz ovo moje mjesto vezana i koju ćeš ti, vazda lutanja gladan i dobra pića žedan, zacijelo razumjeti.“<sup>224</sup> Takvim postupkom pripovjedač čini čitatelja jednim

---

<sup>222</sup> Goran Tribuson: „Esteban i čuvari zvjezdarnice“, cit. djelo, str. 17.

<sup>223</sup> Goran Tribuson: „Kitajski carski vrt“, cit. djelo, str. 51.

<sup>224</sup> Goran Tribuson: „Astarta, pučka priča iz sna“, cit. djelo, str. 75.



od svojih likova, a na tome inzistira do kraja samoga teksta. Na kraju same pripovijesti konačnim iznenađenjem koje priprema pripovjedač za svog sugovornika, otkriva svoj pravi identitet. On pokazuje svoje rame na kojem je urezan znak za koji je Sibin tvrdio da je Sotonin i da mu ga je urezala Astarta te saznajemo kako je pripovjedač Sibinov sin. Kod Borgesa je takvo iznenadno prepoznavanje, odnosno otkrivanje identiteta prisutno u priči „Oblik mača“, u kojoj saznajemo da pripovjedač nije *Englez s Colorade* već izdajica Vincent Moon, čiji ožiljak svjedoči o njegovoj krivnji.

Navedenu pripovijest valja istaknuti, uz „Amadejeve kosti“, kao primjer gdje se zaplet temelji na ljubavnom problemu, što je kod Borgesa izrazita rijetkost. Štoviše, nijedna se priča u *Izmišljajima* ni ne dotiče muško-ženskih odnosa, što bi prema Todorovljevoj klasifikaciji tematika fantastičnih pripovijesti pripadalo krugu *ti-tema*. Drugim riječima, borhesovska fantastika je izrazito usmjerena epistemološkoj problematici, dok kod Tribusona nema takve isključivosti.

### 5.3.2. Intertekstualnost i citatnost

Prva među pripovijestima u zbirci *Zavjera kartografa* osobito upućuje na tematološke veze s Borgesovim tekstovima. Pripovijeda se o Jomaelu koji, unatoč neprijateljskoj okolini, razvija svoj intelekt te ga posebno nastoji usmjeriti na alkemiju. Osim što se radi o mističnoj i staroj disciplini, a sličnima će se baviti i drugi njegovi junaci, primjerice kartografijom, proricanjem budućnosti, zvjezdoznanstvom, ona junaka priče navodi na razmišljanje o djeljivosti prostora, a naposljetku i vremena. Taj se podatak pojavljuje u fusnoti, što je opet moguće povezati s borhesovskim arsenalom književnih postupaka.

Borges tako, primjerice, često bilješkom mijenja stav pripovjedača ili pak unosi sasvim novu informaciju koja čitatelja usmjerava da priču sagleda iz sasvim neke druge perspektive ili pak unosi u tekst specifičnu vrstu humora koji se temelji na ironiji: „Madame Henri Bachelier također navodi doslovan prijevod doslovnog prijevoda djela sv. Franje Saleškog *Introduction à la vie devote* što ga je načinio Quevedo. U knjižnici nema ni traga takvom djelu. Vjerojatno je postrijedi krivo shvaćena šala našeg prijatelja.“<sup>225</sup> Ovaj primjer iz priče „Pierre Menard, pisac

---

<sup>225</sup> Jorge Luis Borges: „Pierre Menard, pisac *Don Quijota*“, cit. djelo, str. 42.

*Don Quijota*“ samo je jedan od mnogih primjera Borgesovog služenja bilješkama. Tribuson se u *Zavjeri*, nasuprot tomu, služi tim postupkom jedino u ovoj prvoj pripovijesti.

Osim služenja bilješkama, Tribuson pribjegava i navođenju knjiga čiji pronalazak mijenja tijek pripovijesti. Takav je slučaj i u priči „Gusar“ gdje se spominju Kelsosova i Porfirijeva djela te Tomine metode dokazivanja Boga, knjige koje su trebale prenijeti Quadrijevo učenje na cijelu flotu. Naslovna pripovijest je zanimljiva i stoga što, osim navođenja raznih kronika, i sama oponaša formu kronike koja je toliko karakteristična za španjolsku, pa onda i hispanskoameričku kulturu.

#### **5.4. Tematološke poveznice s *Izmišljajima***

U *Zavjeri kartografa* postoji mnogo više poveznica s Borgesom na razini tematike i motiva od Pavličićeve zbirke. Kao i Borgesa u njegovim pričama, i Tribusona zaokupljaju problemi djeljivosti vremena, izmišljeni svjetovi, granice između stvarnosti i sna, zrcalnost i podvojenost osobnosti, što možemo povezati s likom dvojnika u književnosti.

Iako postoji mnogo bliskosti s obzirom na tematiku, valja spomenuti i motiv koji je sasvim atipičan za Borgesa, a nije prisutan ni u Pavličićevoj fantastici, a to je lik Sotone. Lik nečastivog jedan je od stalnih likova fantastične književnosti uopće, uključujući i književnost hrvatskih fantastičara. U *Zavjeri kartografa* pojavljuje se u dvjema pričama: „Kapetan i nečastivi“ i „Astarta, pučka priča iz sna“. U njima lik Sotone ima različite funkcije. U prvoj navedenoj pripovijesti on je ravnopravan lik i aktivno sudjeluje u događajima, a oklada koju kapetan sklapa s njim, što se pretvara u igru skrivača, zamka je koja ga uništava. U drugom slučaju, u priči „Astarta“, na lik nečastivog samo se referira, a to spominjanje djeluje kao pojačivač zazornog i fantastičnog u pripovijesti. Naime, dijete koje rodi Sibinova žena, inače nerotkinja, jest Astartino dijete, koju je Sibin svojim optužbama poslao na lomaču i tako njezino dijete podao Sotoni.

Uvođenje lika nečastivog jedan je od primjera koji pokazuju kako Tribuson, a zasigurno je tako i s ostatkom hrvatskih fantastičara, crpi motive svojih pripovijesti iz raznih izvora. Jedan od njih je i Borges, ali tu je i književna tradicija kojoj oni pripadaju, kao i drugi autori koje smo naveli u prethodnim poglavljima, a koje su ovi autori čitali.

### 5.4.1. Zrcala i zrcalnost

Zrcalo je prepoznatljiv motiv Borgesovih pripovijesti, u kojima funkcionira kao predmet pred kojim se osjeća strah jer predstavlja ispraznost i simbolizira iluziju postojanja osobnosti, dok se druga Borgesova strepnja prikazuje slikom dvaju supostavljenih zrcala koja je simbol beskonačnosti. Već smo spomenuli priču „Jomael alkemičar i vrijeme“, u kojoj Jomael otkriva kako je prostor beskonačno djeljiv, a do toga dolazi upravo preko motiva zrcala:

Pretpostavlja se da je jedan nenadani potres priklonio Jomaela drugoj vrsti stvaralačkog suludništva. Naime, zemljotres bje proizveo iznenadno prskanje i lom zrcala pred kojim se alkemičar nalazio, pa se tako prostor u koje je bio prividno smanjio za čitavu polovinu. Ovakvom djelidbom mogao bih prostor svoje sobe smanjiti za polovinu, mislio je, pa zatim još za polovinu, i tako u nedogled. Stoga je zatvoreni prostor za Jomaela počeo predstavljati osmotrivi beskraj, svemir unutar svemira.<sup>226</sup>

Najbolji primjer problematiziranja zrcalnosti jest priča „Samostan“. To je ujedno i jedna od malobrojnih priča iz *Zavjere kartografa* koje počinju *in medias res*, u ovom slučaju dolaskom ribara Goena koji pokazuje čudnovatu kornjaču koju je pronašao kako pliva okrenuta natraške u jezeru. Taj pronalazak pokreće razne priče i legende o ukletom jezeru bez dna koje posebno zaintrigiraju mladog Gimala te on naumi otkriti što je na dnu. To mu pođe za rukom i najzad uspije prijeći u svijet koji je simetričan onom sa strane jezera na kojem se nalazi znani mu svijet, samo što se u ovom zrcalnom svijetu nalazi i samostan u kojem njegovi stanovnici gore u plamenu svoje pohote, koji na kraju zahvati i samog Gimala. Kraj priče podsjeća na klasične završetke priča u kojem se fantastični događaj lako može protumačiti kao halucinacija umirućeg dječaka, međutim ono što ostavlja čitatelja u kolebanju jest okrenutost tijela, što je nalik na kornjaču koja je pronađena na početku pripovijesti, ali i modre opekline na tijelu.

Da „sudba zrcalima raspolaže“ primjer je i Urškina pripovijest o zloglasnom Amadeju, koji je prije smrti obećao kako će se vratiti svojoj dragoj, Pavli-Johani.<sup>227</sup> To je ujedno i primjer u kojem se zrcalnost ostvaruje na razini likova, a ne samo u okviru preslikavanja pripovijedanih svjetova. Naime, Amadej je bio razbojnik koji je skončao kako je i zaslužio, ali je nakon smrti njegov duh prešao u tijelo u njegova nijema brata, Mateja koji se nakon što se molio na njegovu

---

<sup>226</sup> Goran Tribuson: „Jomael alkemičar i vrijeme“, cit. djelo, str. 7.

<sup>227</sup> Goran Tribuson: „Astarta, pučka priča iz sna“, cit. djelo, str. 69.

grobu „povampirio“, pa je počeo lutati i krasti, a u selu su ga držali „čudnim ozrcaljenjem usuda Amadejeva“.<sup>228</sup>

Za razliku od Borgesovih pripovijesti u kojima se miješaju sasvim oprečni identiteti, kao primjerice oni izdajice i junaka, čime se ističe tanka granica između jednih i drugih, Tribusonovi se likovi zrcalno projiciraju na druge likove. Ta projekcija, međutim, Mateja liši njegove vlastite osobnosti i on postaje tek prazni odraz Amadeja, upravo poput zrcala.

#### 5.4.2. Podvojenost

Motiv blizak zrcalnosti jest podvojenost, koja za razliku od zrcaljenja kojim se postiže istovjetnost, naglašava upravo dvije oprečnosti, a koje zapravo jesu dio jednog. Kod Borgesa se taj motiv iskazuje kroz čestu igru identitetom likova, za što su primjer pripovijesti „Oblik mača“, „O izdajici i junaku“ i „Tri tumačenja Jude“, a slična je problematika načeta i u Tribusonovoj priči „Kugle“. Kod Borgesa ne dolazi do zamjene samih identiteta u smislu prelaska duše iz jednog tijela u drugo, već se radi o literarnim strategijama pomoću kojih Vincent Moon postaje *Englez s Colorade*, a Kilpatrickova se osoba dijeli na dva različita identiteta. Tribusonov junak, Lomytard, nasuprot tomu, postaje žrtvom zlobne igre čarobnjaka Angora te njegova duša iz tijela vojskovođe prelazi u tijelo prosjaka.

Priča „Sudionik“ temi identiteta pristupa iz sasvim novog kuta. Hodočasnik Saul dolazi u dvor plemenitaša Simona. Svaki od njih zastupa oprečne misli. Saul vjeruje kako je naše postojanje prepušteno kaosu, dok Simon vjeruje u red i uređenost svijeta kojim vlada Bog. Simon funkcionira najprije kao obrnuta slika, međutim prije bismo mogli reći kako je on odraz naličja jedne te iste stvari. Taj odraz jest zrcalo koje oduzima identitet, a zapravo je isprazno, pa Saul ubija Simona i napokon postaje „po prvi puta Saul, jedini i neponovljivi Saul.“<sup>229</sup>

---

<sup>228</sup> Goran Tribuson: „Amadejeve kosti“, cit. djelo, str. 72.

<sup>229</sup> Goran Tribuson: „Sudionik“, cit. djelo, str. 67.

### 5.4.3. *La vida es sueño*

Miješanje sna i jave vrlo je često u Borgesu, a fenomenom se sna bavi i u svojim esejima, među kojima i „Coleridgeov cvijet“. San je i inače omiljen motiv i sredstvo kojim se služe autori fantastike s obzirom na to da ga se lako koristi kao moguće opravdanje za neobične događaje. Međutim u suvremenoj se fantastici motiv sna tretira mnogo radikalnije. Ne samo da je tanka granica između sna i jave, već se nastoji pokazati kako te granice uopće nema. U spomenutom Borgesovom eseju ta je sumnja izražena eksplicitno, a dokazivost „stvarnosti“ sna je nebitna.

I u Tribusonovoj pripovijesti „Gusar“ ta granica između sna i stvarnosti je izbrisana, a jedno zalazi u drugo. Prema učenju Rafaela Quadrija, „ne postoji nikakva smrt doli naprasna, te [...] ono što usud uskrati čovjeku budnom daruju mu to istom u snu. Potom je patnja sna žešća i bolnija od patnje jave.“<sup>230</sup> To najprije ne pobuđuje nikakav interes ljudi, ali kada je gusar uhvaćen i utamničen, događa se prevrat. Dok čuvari slušaju njegove jauke, priznanja i molbe za milost, junak zaista umire u „užasnoj lomači svojega sna“ te ujutro u njegovoj samici pronalaze tek pepeo.<sup>231</sup>

Takvo brisanje granica mogli smo vidjeti u Borgesovoj priči „Kružne razvaline“, u kojoj sanjar nastoji stvoriti čovjeka u svojem snu, i to tako stvarna da taj neće sumnjati u zbiljnost svoje egzistencije. Jedino što mu može ukazati na to da je tek tvorevina nekog sanjara jest ulazak u vatru, u kojoj ne može izgorjeti. Međutim, mag otkriva strašnu istinu: „Stade koračati prema plamenim jezicima. Oni ga nisu pržili, liznuli su ga i preplavili bez žarenja i bez sažigavanja. Umiren, ponižen, užasnut, uvidje da je i on prikaza iz nečijeg sna.“<sup>232</sup>

Posljednja priča iz zbirke *Zavjera kartografa* također gradi fantastiku na motivu sna čije granice s odmicanjem priče slabe. Pripovijest govori o kroničaru Sibinu, zaludenom ljepotom Astarte, koji zbog te opčinjenosti i da bi sam sebe spasio od sramote optuži djevojku za čarobnjaštvo te ju suci spale, zajedno s njegovim djetetom u utrobi. Nadalje Sabin počinje svaku noć sanjati isti san u kojem se budi u ležaljci od šaši i trske, pokraj bare, zatim čuje Astartin glas koji mu je govorio o djetetu podarenom Sotoni. San bi završavao njegovim bijegom svojoj

---

<sup>230</sup> Goran Tribuson: „Gusar“, cit. djelo, str. 25.

<sup>231</sup> Isto, str. 26.

<sup>232</sup> Jorge Luis Borges: „Kružne razvaline“, cit. djelo, str. 62.

zakonitoj ženi Petri, nerotkinji koja na čuđenje svih začne. Međutim, čini se da Sibinov san jača s odmakom vremena te se, pošto se dijete rodi, ni ne budi iz tog sna.

#### 5.4.4. Jezik i jezični izraz

Kao i Borges i Pavličić u svojim pripovijestima, i Tribuson tematizira jezik i jezični izraz, međutim primjer ćemo pronaći samo u prvoj priči *Zavjere kartografa*. U priči „Jomael alkemičar i vrijeme“ nalazimo se pred istim problemom kakav je mučio pripovjedača i junaka Borgesova „Alepha“ i Pavličićeva Ivana Radaka koji pokazuju kako je jezik često više prepreka nego most među ljudima:

Ovdje stoji da mu se posao u prvim danima iscrpljivao u dorađivanju sustava znakova kojima se iskazivao jezik, a u jeziku i svakoliki život te cjelokupne zbiljnosti. Jomael je dobro znao: bućne li ovalnim kamenom u blatnu vodu jezera, te time poplaši par grgeča i dvorogog jelena što se odmarao na obali, da će dobiti jedan trenutak koji je nepredočiv bilo kome osim njemu samome, te da ga jezikom ili bilo kakvim postojećim znacima neće otjeloviti.<sup>233</sup>

Traženje sustava kojim bi čovjek mogao prenijeti svoje iskustvo nekom drugom pojedincu na taj način postaje nemoguća potraga za idealom, a takve su potrage, kao što smo već ustanovili, česte kod Pavličića, iako se one manifestiraju kroz neke sasvim druge prakse kao što je to primjerice mehanika u „Paklenom stroju“ ili pak kroz balet u „Putujućoj priči“.

#### 5.4.5. Vrijeme

Već smo više puta spomenuli priču „Jomael alkemičar i vrijeme“. Iako u samoj priči i nema naznaka da se Jomael bavio vremenom, bilješkom na kraju nam se kroz metafikcionalni komentar otkriva razlog takvoj neskladnosti između naslova i samog teksta. Što se tiče same teme pripovijesti, ona je itekako spojiva s lepezom tema koje smo spomenuli u prvom dijelu rada, a posebno stoga što se radi o istom logičnom zaključivanju prema kojemu iz toga da je

---

<sup>233</sup> Goran Tribuson: „Jomael Alkemičar i vrijeme“, cit. djelo, str. 7.

moguće razdijeliti prostor na bezbroj manjih dijelova slijedi kako je i vrijeme beskonačno djeljivo, pa svaki maleni tren vječnosti sadrži vječnost.

Osim beskonačnosti, Tribuson se poigrava vremenom i manje eksplicitno, što se može uočiti u priči „Kugle“, u kojoj Lomytard saznaje budućnost iz kugle čarobnjaka Angora, no „prizor koji je jednom ugledao nije mogao nanovo proživiti.“<sup>234</sup> Takvo protjecanje vremena u kojem je svaki djelić naših života, odnosno vremena što ga naš život zaposjeda, nezamjenjiv, sukladno je Schopenhauerovoj misli kako je život knjiga koju listamo redom, dok je san nasumično čitanje stranica te iste knjige. Iz toga slijedi kako je Lomytardovo viđenje budućnosti zapravo proživljavanje budućnosti, odnosno ono što time dobiva jest miješanje vremenskih odsječaka vlastita života.

#### **5.4.6. Izmišljeni svjetovi**

Nekoliko smo puta spomenuli priču „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“, u kojoj Borges pomoću motiva enciklopedije gradi jedan novi, izmišljeni svijet te ga infiltrira u ovaj naš, zbiljski svijet. Pripovijest „Zavjera kartografa“ na vrlo sličan način unosi nemir u čitatelja.

Upravo kroz motive spisa, odnosno kronika, raste uvjerljivost fantastičnog događaja. Tako se navode spisi Tomása Torquemade, Enrica Munuela, putopisni dnevnicu Estebana Manuela Gormicesa, pismo Ignacea-Leontinea de Lermainnea, pa čak i samog španjolskog kralja Ferdinanda II. Sama pripovijest govori o zavjeri koju su skovali židovski kartografi ne bi li se osvetili španjolskoj kruni što ih je potjerala s poluotoka, a radi se o unošenju izmišljenih geografskih prostora u karte, pa između ostalog planinskih prosjeka, sustava rječica nedaleko Toleda i otok Piedrabueana.

Za razliku od Borgesova Tlöna, uvjerljivost otoka Piedrabueana ne gradi se na pisanim svjedočanstvima jer su ona raznolika, a ona koja uvjeravaju u postojanje takvog otoka na kraju bivaju opovrgnuta suvremenim oceanografskim istraživanjima. Ipak, fantastična dvojba nije tek tako opovrgnuta jer postoji predmet, amulet koji je donesen s tog otoka. Argument da je taj

---

<sup>234</sup> Goran Tribuson: „Kugle“, cit. djelo, str. 11.

predmet zaista s tog otoka, pripovjedač nastoji osnažiti nadijevajući moreplovcu Estebanu Manuelu Gormicesu pridjeve „pouzdan“ i „istinoljubiv“. <sup>235</sup>

Pripovijest „Kitajski carski vrt Jona Tadeusza“ razvija, nasuprot maloprije spomenutome, sasvim drukčiju problematizaciju izmišljenih, odnosno umjetnih svjetova. Temelje ove pripovijesti mogli bismo tražiti u Aristotelovu shvaćanju umjetnosti, prema kojemu ona prikazuje zbilju kakva bi ona mogla biti, što je ujedno i temelj fantastične književnosti. Takvom je viđenju umjetnosti, pa onda i književnosti, oprečna Platonova tvrdnja da nas književnost trostruko udaljava od svijeta ideja. Tadeusz smatra kako umjetnost, ne samo da stvara lažne svjetove, već je ona destruktivne naravi, uzima od zbilje i time je osiromašuje. Po njegovu shvaćanju, umjetnost je stoga „skok s vremenitog na vječno, s ljudskog na božansko, sa stvarnog na zamišljajno.“ <sup>236</sup>

---

<sup>235</sup> Goran Tribuson: „Zavjera kartografa“, cit. djelo, str. 32.

<sup>236</sup> Goran Tribuson: „Kitajski carski vrt Jona Tadeusza“, cit. djelo, str. 47.



## 6. Zaključak

Jorge Luis Borges književnik je čiji je utjecaj svjetskih razmjera, pa ne čudi da je i kod nas njegovo ime dizalo prašinu. Kao što smo pokazali u poglavlju o recepciji njegovih djela na ovim prostorima, na etiketu *borhesovci* utjecala je više njezina zvučnost, nego što je za nju bilo argumentirane podloge. Ipak, iako se Branimir Donat možda prenaglio u takvoj odrednici hrvatskih fantastičara, smatramo da je Borges kao ključna figura novije fantastične književnosti neizbježan u bilo kakvim razmatranjima u vezi s tim žanrom. Da smo drugačijeg mišljenja, ovaj rad ni ne bi imao smisla.

Budući da, po svemu sudeći, nije bilo izravna ugledanja u ovog Argentinca, ovaj je rad zapravo neka vrsta komparativne analize temeljene na Bekerovoj razdiobi na genetski i tipološki kontakt. Ovdje je riječ u prvome redu o potonjem, odnosno o istraživanju žanrovskih veza između Borgesove narativne proze i dvojice hrvatskih fantastičara, Pavla Pavličića i Gorana Tribusona.

Što se tiče Pavličića, njegova je fantastika prilično štura, ali i suptilna. Kod njega nećemo naići na očite metafizičke preokupacije ni na gustu atmosferu Borgesovih pripovijesti. Iako postoje obilježja, kao što su to subverzivnost, hinjeni realizam, kumulativna fantastika i reduktivnost, koja povezuju *Lađu od vode s Izmišljajima*, zapravo se radi o nekoj vrsti žanrovskog kostura koji je donekle zajednički i Tribusonu, a prema Pavičiću možemo zaključiti da to vrijedi i za ostale autore iz skupine.

S druge strane, kod Tribusona smo mogli uočiti, osim tih tzv. kosturnih obilježja, i neka druga koja su se pokazala vrlo plodnima u uspoređivanju s Borgesom. Tako je slučaj s figurom pripovjedača u Tribusonovoj *Zavjeri kartografa*. Kao i kod Borgesa, Tribusonov pripovjedač itekako nastoji svrnuti pažnju na sebe. Osim toga, za razliku od nemalog broja primjera u kojima možemo uočiti intertekstualnost kod Pavličića, kod Tribusona je to gotovo pravilo.

Kao što smo nastojali pokazati, Borges se nimalo ne libi ukazati na svoju erudiciju, a posebno eksplicitno upućuje i na filozofsku podlogu svojih tekstova. Kod dvojice hrvatskih fantastičara nema takve, filozofske baze. Međutim, na tematskoj ćemo razini u pričama Gorana Tribusona uočiti vrlo slične motivske i tematske cjeline onima kojima se bavi Borges. Primjer su tomu zrcala i zrcalnost, podvojenost, topos *la vida es sueño*, problematika ograničenosti jezika, vrijeme te izmišljeni svjetovi. S druge strane, kod Pavličića je i na tematskoj razini

uočljiva manja srodnost s Borgesom. Teme koje smo analizirali mogle bi se isto tako objašnjavati u kontekstu Pavličićeve struke, uz povezivanje sa specifičnom političkom situacijom onoga doba.

## 7. Bibliografija

### 7.1. Primarna literatura

Borges, Jorge Luis (traducción de Norman Thomas di Giovanni): „An Autobiographical Essay“, u: *The Aleph and Other Stories, 1933-1969*, A Bantam Book, New York, 1971, str. 135-185.

Borges, Jorge Luis (urednik Eliot Weinberger): *Selected non-fictions*, Viking, New York, 1999.

Borges, Jorge Luis: „An investigation of the word“, *Selected non-fictions*, Viking, New York, 1999.

Borges, Jorge Luis: *Aleph*, Globus media, Zagreb, 2004.

Borges, Jorge Luis: *Discusión*, Alianza, Madrid, 1976.

Borges, Jorge Luis: *Druga istraživanja*, Zagrebačka naklada, Zagreb, 2000.

Borges, Jorge Luis: *El Aleph*, Alianza, Madrid, 2003.

Borges, Jorge Luis: *El hacedor*, Alianza, Madrid, 1979.

Borges, Jorge Luis: *El idioma de los argentinos*, Alianza, Madrid, 1998.

Borges, Jorge Luis: *El tamaño de mi esperanza*, Seix Barral, Barcelona, 1994.

Borges, Jorge Luis: *Ficciones*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2011.

Borges, Jorge Luis: *Historia de la eternidad*, Alianza, Madrid, 1953.

Borges, Jorge Luis: *Historia universal de la infamia*, Alianza, Madrid, 1971.

Borges, Jorge Luis: *Inquisiciones*, Seix Barral, Barcelona, 1995.

Borges, Jorge Luis: *Izmišljaji*, Zagrebačka naklada, Zagreb, 2000, preveo Milivoj Telećan.

Borges, Jorge Luis: *Izmišljaji*, Zagrebačka naklada, Zagreb, 2000, preveo Milivoj Telećan.

Borges, Jorge Luis: *Opća povijest gadosti*, Zagrebačka naklada, Zagreb, 2000.

Borges, Jorge Luis: *Otras inquisiciones*, Alianza, Madrid, 1979.

Borges, Jorge Luis: *Pjesme i druga istraživanja*, Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1976.

Borges, Jorge Luis: *Povijest vječnosti*, Zagrebačka naklada, Zagreb, 2001.

Borges, Jorge Luis: „Prólogo“, u: Bioy Casares, Adolfo: *La invención de Morel, El gran Serafín* (Edición de Trinidad Barrera), Cátedra, Madrid, 2001, str. 89-91.

Borges, Jorge Luis: *Žudnja za Buenos Airesom; Blizak mjesec; Bilježnica "San Martin"; Evaristo Carriego; Rasprava, Sabrana djela, 1923-1982*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1985.

Pavličić, Pavao: *Lađa od vode*, AED studio, Beograd, 2003.

Tribuson, Goran: *Zavjera kartografa*, Znanje, Centar za kulturu Narodnog sveučilišta grada Zagreba, Zagreb, 1972.

## 7.2.Sekundarna bibliografija

Alazraki, Jaime: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: temas, estilo*, Gredos, Madrid, 1968.

Barrenechea, Ana María: „El idealismo y otras formas de la irrealidad“, u: Čedomil Goić: *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana 3, época contemporánea*, Editorial Crítica, Barcelona, 1988, str. 313-318.

Barrera, Trinidad: „Narrativa argentina del siglo XX: cruces nacionalistas, fantasías, inmigración, dictaduras y estilo“, u: Barrera, Trinidad (urednica): *Historia de la literatura hispanoamericana*, Cátedra, Madrid, 2008, str. 409-436.

Beker, Miroslav: „Četiri pristupa komparativnoj književnosti“, *Kolo*, 1998, br. 1, str. 125-137.

Beker, Miroslav: „Je li komparativna književnost u krizi“, *Umjetnost riječi, časopis za znanost o književnosti*, 1998, br. 2, str. 91-100.

Bioy Casares, Adolfo, Borges, Jorge Luis, Ocampo, Silvina: *Antología de la literatura fantástica*, Sudamericana, Buenos Aires, 1965.

Carilla, Emilio: „Los orígenes del ensayo hispanoamericano“, *Thesaurus*, Tomo XLVIII, Núm. 2, 1993, str. 374-383 (Dostupno na: [http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/48/TH\\_48\\_002\\_142\\_0.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/48/TH_48_002_142_0.pdf) Posjećeno: 1. veljače 2016.).

Castro Morales, Belén: „El ensayo hispanoamericano del siglo XX. Un panorama posible“, u: Barrera, Trinidad (coord.): *Historia de la literatura hispanoamericana*, Cátedra, Madrid, 2008, str. 805-852.

Coha, Suzana: „Naš narod' i njegove pri/po/povijesti: fikcija i faksija; prosvjetiteljstvo i romantizam; folklorna tradicija i moderni publicistički žanrovi“, u: *Medij, kultura, nacija*.

*Poetika i politika Gajeve Danice*, Hrvatska sveučilišna naklada, Filozofski fakultet - *Periodica Croatica*, Zagreb, 2015, str. 409-426.

Coha, Suzana: „Pisanje/čitanje Hrvatskog proljeća - između mita i traume“, u: Jakovina, Tvrtko (urednik): *Hrvatsko proljeće. 40 godina poslije*, Sveučilišna tiskara, Zagreb, 2012, str. 291-308.

Cornwell, Neil: „Fantastično u književnosti“, *Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problema*, No. 43, 1996, 4/6, str. 4-31.

Corral, Rose: „Acerca del ‘primer Borges’“, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. 42, No. 1, 1994, str. 151-159 (Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/40299652> Posjećeno: 22. siječnja 2016.).

Donat, Branimir: „Astrolab za hrvatske borgesovce“, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1991, str. 206-225.

Donat, Branimir: „Lađa od poezije i od papira“, *Vidik*, 4-5, kolovoz rujan 1973, str. 129-131.

Donat, Branimir: „Stotinu godina fantastičnoga u hrvatskoj književnosti“, u: Donat, Branimir, Zidić, Igor: *Antologija hrvatske fantastične proze i slikarstva*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1975, str. 7-56.

Fernández, Macedonio: *Museo de la novela de la Eterna*, ALLCA XX, Madrid, 1993.

García Ramos, Arturo: „Jorge Luis Borges: la mimesis de la nada“, u: *Anales de Literatura hispanoamericana*, No. 28, 1999, str. 659-680 (Dostupno na: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/download/ALHI9999120659A/22766> Posjećeno: 25. siječnja 2016.).

Gredelj, Marija, Matić, Gordana: „Borges y Todorov: lecturas recíprocas“, *Quinqueecclesiensis 14*, Edición del Centro Iberoamericano de la Universidad de Pécs, Pečuh, 2016, str. 369-383.

Hahn, Oscar: „Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano“, Los Angeles, CA: *Mester*, v. 19, no. 2, (1990), str. 35-45. (Dostupno na: <https://archive.org/stream/mesterv19no2univ#page/n0/mode/2up> Posjećeno: 3. ožujka 2016.).

Hart, Jr., Thomas R.: „The Literary Criticism of Jorge Luis Borges“, u: *MLN*, Vol. 78, No. 5, General Issue, December 1963, str. 489-503 (Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/3042758> Posjećeno: 22. siječnja 2016.).

Hume, Kathryn: „Fantastika i mimesis“, *Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problemi*, No. 43, 1996, str. 43-67.

Jackson, Rosemary: „Književnost subverzije“, *Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problemi*, No. 43, 1996, 4/6, str. 126-132.

Kalenić Ramšak, Branka: „Borges remake: el carácter metaficcional y autoficcional de la literatura“, u: Huertas Morales, Antonio, Matić, Gordana, Polić-Bobić Mirjana (eds.): *La literatura argentina del siglo XX: un recuento: relecturas de la Argentina del siglo XX ficcionalizada*, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb, 2015.

Kuvač-Levačić, Lidija: *Moć i nemoć fantastike*, Književni krug, Split, 2013.

Lejeune, Philippe: „Autobiografski sporazum“, u: *Autor, pripovjedač, lik* (priredio Cvjetko Milanja), Svjetla grada, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Pedagoški fakultet, Osijek, 2000, str. 201-236.

*Leksikon hrvatskih pisaca*, Školska knjiga, Zagreb, 2000.

Lipp, Solomon: „En busca de una conciencia nacional. El caso argentino“, *AIH*, Actas X, 1989, 755-761 (Dostupno na: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih\\_10\\_3\\_084.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_3_084.pdf) Posjećeno: 5. veljače 2016.).

López, Alejandro José: „Anotaciones sobre lo fantástico en Borges“, *Hybrido: arte y literatura*, Año 4, Nº. 4, 2000, str. 91-96 (Dostupno na: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2652554> Posjećeno: 25. ožujka 2016.).

Lukowská, Eva: „Apuntes sobre el cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX“, *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*, Etudes romanes de Brno, Nº. 1, 2007, str. 113-127 (Dostupno na: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4499879> Posjećeno: 5. ožujka 2016.).

Macedonio Fernández: *Museo de la novela de la Eterna*, ALLCA XX, Madrid, 1996.

Magallanes, Juan Carlos: „El sentido de la trascendencia en la literatura fantástica de Jorge Luis Borges“, *Hipertexto*, No. 7, Invierno 2008, str. 103-112 (Dostupno na: [https://portal.utpa.edu/utpa\\_main/daa\\_home/coah\\_home/modern\\_home/hipertexto\\_home/docs/Hiper7Magallanes.pdf](https://portal.utpa.edu/utpa_main/daa_home/coah_home/modern_home/hipertexto_home/docs/Hiper7Magallanes.pdf) Posjećeno: 26. ožujka 2016.).

Maleš, Branko: „Mlada hrvatska proza u kontekstu poslijeratne prozne produkcije“, *Republika*, svibanj-lipanj 1979, godište XXXV, str. 473-481.

Nemec, Krešimir: *Hrvatski roman od 1945. do 2000.*, Školska knjiga, Zagreb, 2003.

Oviedo, José Miguel: *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Alianza Editorial, Madrid, 1991.

Oviedo, José Miguel: *Historia de la literatura hispanoamericana. 4, De Borges al presente.*, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2001, str. 15-37.

Oviedo, José Miguel: *Historia de la literatura hispanoamericana: 4. De Borges al presente*, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2001.

Pavičić, Jurica: *Hrvatski fantastičari. Jedna književna generacija*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2000.

Petzold, Dietrich: „Fantastična književnost i srodni žanrovi“, *Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problemi*, No. 43, 1996, str. 68-76.

Pogačnik, Jagna: „Borgesovski model fantastike i kratka proza Gorana Tribusona“, *Književna revija*, Osijek, 2000, br. 1/2, str. 181-192.

Pogačnik, Jagna: „Kratke upute za *shopping* u prodavaonici tajni“, u: *Prodavaonica tajni*, Znanje, Zagreb, 2011, str. 5-10.

Polić-Bobić, Mirjana: „O prevođenju rane Borgesove proze“, *Dometi*, 1986, br. 11, str. 47-51.

Prosperov Novak, Slobodan: *Povijest hrvatske književnosti. Suvremena književna republika*, Marjan tisak, Split, 2004.

Reyes, Alfonso: „Las nuevas artes“, u: *Los trabajos y los días, OC (Obras completas)*, IX, Fondo de Cultura Económica, México, 1959, str. 403.

Rodríguez Monegal, Emir: „Muerte y resurrección de Borges“, u: Čedomil Goić: *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana 3, época contemporánea*, Editorial Crítica, Barcelona, 1988, str. 305-313.

Sardiñas, José Miguel (ed.): *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, Editorial arte y literatura, La Habana, 2007, str. 7-33.

Skirius, John: „Este centauro de los géneros“, u: *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, F. C. E., México, 1981, str. 9-29.

Slabinac, Gordana: „Fantastički impuls moderne književnosti“, u: *Zavođenje ironijom*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1996, str. 107-140.

Stojević, Milorad: „Bilješka o distanci“, u: *Guja u njedrima*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 2011, str. XIX-XXV.

Todorov, Cvetan: *Uvod u fantastičnu književnost*, Rad, Beograd, 1987.

Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, Premia, México, 1981.

Verdevoye, Paul: „Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata“, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Volumen 9, 1 enero 1980 (Dostupno na: <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI8080110283A> Posjećeno: 15. lipnja 2016.).

Virk, Tomo: „Borges v kontekstu filozofije in teorije“, *Zbornik mednarodnega posvetovanja o Jorgeju Luisu Borgesu, 18. - 21. november 1999*, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana, 2000.

Visković, Velimir: „Sekundarna zbilja u novijoj hrvatskoj prozi“, u: *Guja u njedrima*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 2011, str. XLI-LII.

Visković, Velimir: *Mlada proza: eseji i kritike*, Znanje, Zagreb, 1983.

Williamson, Edwin: *Borges: A Life*, Viking, New York, 2004.

Willis Robb, James: „Variedades de ensayismo en Alfonso Reyes y Germán Arciniegas“, (Dostupno na: [http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/36/TH\\_36\\_001\\_109\\_0.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/36/TH_36_001_109_0.pdf) Posjećeno: 23. siječnja 2016.).

Yates, Donald A.: „The Four Cardinal Points of Borges“, *Books Abroad*, Vol. 45, No. 3, 1971, str. 404-411.

Župan, Ivica: „Imaginacija modernih vremena“, u: *Guja u njedrima*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 2011, str. XXVII-XXXIX.